Diss. Tübingen
1911
E. Kohler

Entwicklung des biblischen Dramas des 16. Jahrhunderts in Frankreich

unter dem Einfluß der literarischen Renaissancebewegung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

ACAD. LUGDUBAT. BIBL.

Hohen philosophischen Fakultät

der

Universität zu Tübingen

vorgelegt von

Erwin Kohler
aus Göppingen.

Naumburg a. S.
Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdruckerei) G. m. b. H.
1911.

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen.

Referent: Professor Dr. Haas.

27. Oktober 1910.

Meinem lieben Vater.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547023_0096

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Benützte Literatur	VI—IX
Texte	IX—XII
Einleitung	1—4
Kapitel I. Übersicht über die dem 16. Jahrhundert angehörenden Bibeldramen	5—31
A. Das Bibeldrama der Protestanten (Calvinisten)	5—14
B. Das biblische Renaissancedrama	14—29
1. Von J. de la Taille bis Garnier	14—19
2. Von Garnier bis Montchrestien	19—24
3. Montchrestien und seine Zeitgenossen	25—29
Stellung der damaligen Dichter zu den Stoffen aus der Bibel	29—31
Kapitel II. Das biblische Drama in seiner Entwicklung unter dem Einfluß der literarischen Renaissancebewegung	31—51
A. Formelle Anlage	31
1. Bezeichnung	31
2. Äußere Einteilung	33—36
3. Chor	36—40
4. Sprache	40—47
5. Versbau	47—51
B. Aufführung der Bibeldramen	51—55
C. Innere Anlage	55—69
1. Wahl des Stoffes und Entlehnungen aus antiken Schriftstellern	55—59
2. Zeichnung der Charaktere	59
3. Ausschalten der übersinnlichen Welt und allegorischer Figuren	60—61
4. Komposition	61—64
5. Die drei dramatischen Einheiten	65—69

Benützte Literatur.

Baguenault de Puchesse, G.: Etude biographique et littéraire sur deux poètes du XVI^e siècle: Jean et Jacques de la Taille. Orléans 1889.

Baum, J. W.: Th. Beza nach handschriftl. Quellen dargestellt. Leipzig 1843.

Beauchamps: Recherches sur les Théâtres de France. Paris 1785.

Benoist, A.: Les Théories dramatiques avant les Discours de Corneille. In Annales de la Faculté des Lettres à Bordeaux 1891.

Bernage, S.: Etude sur Robert Garnier. Paris 1880 (thèse).

Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine (par le duc de la Vallière). Dresde MDCCLXVIII.

Böhm, K.: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's auf die in der Zeit von 1552—1562 erschienenen französischen Tragödien. In Münchener Beiträge zur rom. und engl. Philol. Bd. 24.

Breitinger, H.: Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Genève 1879.

Chasles, Ph.: Discours sur la marche et les progrès de la langue et de la littérature française. Depuis le commencement du XVI^e siècle jusqu'en 1610. Paris 1829.

Clouzot: L'ancien théâtre en Poitou. Niort 1901.

Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Bd. II: Renaissance und Reformation. Halle 1901.

Darmsteter et Hatzfeld: Le XVI^e siècle en France. Paris 1893.

Du Méril, E.: Du Développement de la Tragédie en France. In Revue Germanique XI 1860.

Ebert, A.: Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha 1856.

Egger, E.: L'Hellénisme en France. Paris 1869.

Faguet, E.: Essai sur la Tragédie Française au XVI^e siècle. Paris 1883 (thèse).

— —: Les Manifestes dramatiques avant Corneille. In Revue des Cours et Conférences. Dez. 1900.

Godefroy, Fr.: Histoire de la littérature française depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours. Bd. I: XVI^e siècle. Prosateurs et Poètes. Paris 1878.

Gofflot, V.: Le Théâtre au Collège du moyen âge à nos jours. Paris 1907.

Haag, Eug. et Em.: La France protestante publ. p. H. Bordier. 1877—88.

Holl, F.: Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrh. in Frankreich. Bd. 26 der Münchener Beiträge zur rom. u. engl. Philologie.

Klein, Fr.: Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance. Erlangen 1897. Bd. 12 der Münchener Beiträge zur rom. u. engl. Phil.

Kulke: Jean de la Taille's Famine im Verhältnis zu Seneca's Troades. Z. fr. Spr. Litt. Suppl. III.

La Croix du Maine: Bibliothèque Françoise de — et du Verdier. Par M. Rigoley de Juvigny. Paris 1772.

Lancaster, H. C.: The French Tragi-Comedy. Its Origin and Development from 1552 to 1628. Baltimore 1907. Diss.

Lanson, G.: Etudes sur les origines de la tragédie classique en France. In Revue d'Histoire Littéraire de France X (1903) p. 177 u. 413 (zitiert als Lanson X).

— —: La Littérature française sous Henri IV (A. de Montchrestien). In Revue des deux Mondes 107 (1891) p. 369 ff.

Lenient, C.: La Satire ou la littérature militante au XVI^e siècle. Paris 1877.

Littré, E.: Histoire de la langue française. Paris 1863.

Lotheissen, Ferd.: Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrh. Wien 1878.

Meyer, A. C. F.: Origin and progress of the dramatic art in France. Diss. Rostock 1872.

Morf: Geschichte der neueren französischen Literatur I. Straßburg 1898.

Mouhy (Chevalier de): Abrégé de l'histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'au premier juillet de l'année 1780. Paris 1780.

Parfait Frères: Histoire du Théâtre François depuis son origine jusqu'à présent. Paris MDCCXLV.

Petit de Julleville, L.: Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900. Tome III und IV. Paris 1896.

— —: Histoire du Théâtre en France. Les Mystères. Paris 1880.

Picot, E.: Catalogue des livres composant la Bibliothèque du feu M. le Baron J. de Rothschild. Paris 1877.

Ranke, L.: Französische Geschichte vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert. Stuttgart 1852.

Rigal, E.: Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^{e} et au commencement du XVII^{e} siècle. Paris 1889 (thèse).

— —: Le Théâtre français avant la Période classique. Paris 1901.

Riniker, R.: Die Preziosität der französischen Renaissance-poësie. Diss. Zürich 1898.

Ronsard: Œuvres complètes de — publ. par P. Blanchemain. (Bibl. elzév.) Paris 1858.

Rothschild, J. de: Le Mistère du viel testament publ. p. —. Paris 1876 (in Société des Anciens Textes français).

Rucktäschel, Th.: Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsard's und Malherbe's. Diss. Leipzig 1889.

Ste-Beuve: Tableau historique et critique de la Poésie française et du Théâtre française au XVI^{e} siècle. Paris 1842.

St-Marc Girardin: Tableau des progrès et de la marche de la littérature française au XVI^{e} siècle. Paris 1829.

Soleinne: Catalogue de la Bibl. Dramatique de M. — . Rédigé p. L. Jacob, Bibliophile. Paris 1843.

Tilley, A.: The Literature of the French Renaissance. Cambridge 1904.

Tivier, H.: Histoire de la littérature dramatique en France depuis ses Origines jusqu'au Cid. Paris 1873.

Toldo: Le Théâtre de la Renaissance. In Revue d'Hist. litt. IV 1897.

Vauquelin, Jean: Les Diverses Poésies de —, sieur de la Fresnaye. Publiées et annotées p. Julien Travers. Caen 1869.

Texte.

Bèze, Th. de: Tragedie Francoise du Sacrifice d'Abraham Autheur —. s. l. M.DLXV (Kgl. Bibliothek Stuttgart). Neudruck. Genève (Fick) 1874 (Universitätsbibl. Göttingen).

Coignac, Joachim de: La Deconfiture de Goliath, Tragedie de —. Lausanne. s. d. (Bibl. Nat. Rés. Yf 4349).

La Croix, Antoine de: Tragicomedie: l'Argument pris du troisième Chapitre de Daniel auec le Cantique des trois Enfans, chanté en la fornaise (A. D. L. C.) (Bibl. Nat. Rés. p. Yc 1198 und Bibl. Mazarine 21753).

Rivaudeau, André de: Les Œuvres poétiques d' —. nouv. éd. p. p. Mourrain de Sourdeval. Paris 1859 (Kgl. Bibl. Berlin Xt 6044).

Desmazures, Louis: Tragédies Saintes. Éd. critique p. p. Charles Comte. Paris 1907. In Société des Textes Français Modernes.

Messer, Philone: Josias, Tragedie de —. S. l. (Genève) 1583 (Kgl. Bibl. Berlin Xv 2871). — Adonias, Tragedie de —. Lausanne MDLXXXVI (Kgl. Bibl. Berlin Qw 9773).

Vesel, Claude de: Jephte, trad. de Buchanan p. — Paris 1566 (Großh. Bibl. Karlsruhe Adh. Db 45).

Chrestien, Florent: Jephte, trad. de Buchanan. Orléans 1567 (Bibl. Bern Sh 20).

Fiefmelin, Sieur de: Les Œuvres du —. Poitiers 1601 (Bibl. de l'Ars. B.-L 6676).

Brisset, Roland: Le Premier Livre du Théâtre Tragique de —. Tours 1590 (Bibl. Nat. Rés. Yf 129).

La Taille, Jean de: Saül le furieux. In Bd. 40 der Münchener Beiträge zur rom. und engl. Philologie, herausgegeben v. H. Breymann u. J. Schick. Leipzig 1908. — La Famine. In Œuvres Poetiques de —. Paris 1570 (Kgl. Bibl. Dresden).

Ste-Marthe, Scévole de: Les Œuvres de —. Paris MDLXXIX (Bibl. Nat. Ye 1098 u. Bibl. Mazarine 10866).

Roches, Mᵉ Des: Théâtre de —. Poitiers 1571 (Bibl. de l'Ars. B.-L. 10918).

Chantelouve, François de: Tragedie de Pharaon et autres Œuvres poetiques. Contenant Hymnes, divers Sonnets et chansons. Par —. Paris s. d. (Bibl. Nat. Rés. Yf 3876).

(Lecoq): Tragedie représentant l'odieus et sanglant meurtre commis par le maudit Caïn à l'encontre de son frère Abel: extraicte du 4. chap. de Genèse. Paris s. d. n. nom. (Bibl. Nat. Rés. Yf 3876. Darin auch „Pharaon" von Chantelouve.)

Amboise, Adrien d': Holoferne. Tragedie sacree extraite de l'Histoire de Judith. Par —. Paris MDLXXX (Bibl. Nat. Rés. Yf 4261).

Garnier, Robert: Les Tragédies de —. Herausgeg. von W. Förster, III. Bd. Heilbronn 1883. In Sammlung franz. Neudrucke herausgeg. v. Karl Vollmöller.

Matthieu, Pierre: Esther, Tragedie de —. Lyon 1585 (Bibl. de l'Ars. B.-L. 10596). — Vasthi, Premiere Tragedie de —, docteur és droicts. Lyon MDLXXXIX (Bibl. Wolfenbüttel. Lauf. Katal.) No. 3223. — Aman, Seconde Tragedie de —. Lyon MDLXXXIX (Bibl. Wolfenbüttel. Lauf. Kat. No. 3223).

Perrin, Fr.: Tragedie de Sichem Ravisseur (p. —). In Diverses Tragedies Sainctes de Plusieurs Autheurs de ce temps. Recueillies par Raphael du Petit Val. Rouen 1606 (Bibl. Nat. Rés. Yf 2902—2906). (Darin auch

noch: Esaü v. Behourt, La Machabée v. Virey, Tobie v. Ouyn, Joseph le Chaste v. Montreux.)

Vivre, Gerard de: Comedie du Patriarche Abraham et sa servante Agar. In: Trois Comedies Francoises de —. Le tout pour l'utilite de la jeunesse et usage des escoles francoises reveu et corrige p. Ant. Tyron. Rotterdam 1589 (Bibl. de l'Ars. B.-L. 9695).

Heyns, Pierre: Les Comedies et Tragedies Du Laurier. Imprimé à Harlem par G. Romain. Pour Zacharias Heyns, Libraire à Amsterdam. 1597 (Bibl. Nat. Rés. Y f 4471).

Ouyn, Jacques: Thobie. Tragi-Comedie Nouuelle. Tiree de la S. Bible par —. Rouen 1606 (Bibl. de l'Ars. B.-L. 10917). S. auch in „Diverses Trag. Sainctes" unter „Perrin".

Behourt, Jean: Esaü ou le Chasseur. En Forme de Tragœdie. Rouen 1599. In Diverses Tragedies de plusieurs autheurs de ce temps. Recueillies par Raphael du Petit Val. Rouen 1599 (Bibl. Nat. Y f 4735—41). (Darin auch: S. Cloüaud v. J. Heudon, Pyrrhe v. J. Heudon, La Medee v. La Peruse, La Machabée v. Virey, Adonis v. Le Breton, La Polyxène v. Behourt.) „Esaü" auch in Diverses Trag. Saintes s. u. „Perrin".

Montchrestien: Les Tragédies de Montchrestien. Nouv. ed. p. p. Petit de Julleville Paris 1891 (Bibl. Elz.) (Kgl. Bibl. Berlin A g 2506).

Virey, Jean de: La Machabée. Tragedie du martyre des sept frères et de Solomone leur mère p. —. Paris 1600 (Kgl. Bibl. Berlin X v 2896). S. a. in Diverses Trag. Sainctes unter „Perrin" und in Diverses Trag. unter „Behourt".

— —: La Divine et Heureuse Victoire des Machabees sur le roi Antiocus. Auecques la Repurgation du Temple de Hierusalem par —. Rouen 1611 (Bibl. de l'Ars. B.-L. 10662). (Darin auch „La Machabée".)

Montreux, Nic. de, Pseud.: Ollenix du Mont-Sacré. Joseph le Chaste. Comédie. Rouen 1601 (Bibl. Weimar O f 130). S. a. Diverses Trag. Sainctes unter „Perrin".

Marcé, Rolland de: Achab. Tragedie. Composée par —. Paris 1601 (Bibl. de l'Ars. B.-L. 10491).

Nancel, Pierre de: Le Theatre sacré par —. Paris MDCVII (Bibl. Nat. Yf 2060—61).

Chretien, Nic.: Tragedie d'Amnon et Thamar p. —. In Les Tragedies de —. Rouen 1608 (Bibl. Nat. Yf 2066—69).

Billard, Claude: Tragedies Francoises de —, Seigneur de Courgenay, Bourbonnois. Paris MDCX (Bibl. Nat. Yf 2074).

Einleitung.

In dem Parlamentsbeschluß des Jahres 1548. durch den der Confrérie de la Passion in Paris verboten wurde «*de jouer le Mystere de la Passion de nostre Sauveur, ne autres Mysteres sacrez, sous peine d'amande arbitraire*», haben wir die gemeinsame Wirkung der beiden tiefgreifendsten Strömungen in der Geistesentwicklung des 16. Jahrhunderts in Frankreich zu erblicken: Reformation und Renaissance haben das nationale Theater vernichtet.

Die Reformation hatte einen Wandel im religiösen Leben der damaligen Zeit hervorgerufen: die Äußerlichkeit der Religionsbetätigung machte einer ernsteren Frömmigkeit Platz, selbst, wenn auch teilweise unbewußt, bei denjenigen, welche der neuen Lehre nicht folgten, sie sogar bekämpften. Das Erwachen neuen religiösen Lebens brachte naturgemäß eine steigende Achtung der Religion und religiöser Dinge mit sich und so mußte man es auch unwürdig finden, religiöse Stoffe zur bloßen Unterhaltung oder zur Belustigung — einen erbaulichen Zweck verfolgten die Mystères damals kaum mehr — auf der Bühne zu sehen. Ein Verbot der Mysterienaufführung war damals um so willkommener, als auch die religiöse Polemik sich der Dramatik bemächtigte und der katholische Klerus und das Parlament eine Ausbreitung der neuen Lehre auch auf diesem Wege befürchtete.

Mehr noch als die Reformation wirkte die Renaissancebewegung an dem Entstehen jenes Verbotes mit. Sie bahnte eine Läuterung des Geschmackes an und gab der damaligen Welt vor allem den Sinn für das Schöne. Dies findet seinen

Niederschlag besonders in poetischer, also auch dramatischer Hinsicht. Die neue aus dem Altertum geschöpfte ästhetische Bildung konnte in den Trivialitäten und der Mangelhaftigkeit der Mysterien ihr poetisches Ideal nicht sehen.[1] So bildete sich in den Reihen der „*lettrés*" eine Gegnerschaft gegen das mittelalterliche ernste Schauspiel heraus, deren Wirkung in dem erwähnten Parlamentsbeschluß mitbestimmend zutage tritt. Obgleich durch diesen der Confrérie immerhin noch erlaubt blieb «*de pouvoir jouer autres Mysteres prophanes, honnestes et licites*», so war ihr doch durch das Verbot der Aufführung geistlicher Mysterien die eigentliche Lebensader unterbunden. Und wenn auch dieses Verbot nur für Paris galt und in der Provinz, besonders in der konservativen Normandie, sich die Aufführung solcher Stücke noch fortsetzte, so ist doch auch hier ein starker Rückgang, ein fortschreitendes Absterben zu bemerken. Sollte nun das Theater einer allmählichen Verödung anheimfallen? Es sind abermals Reformation und Renaissance, die das Theater der damaligen Zeit bestimmend beeinflussen. Sie brachten neues Leben, neues Blühen.

In erster Linie war es die Renaissancebewegung, von welcher der Anstoß zu einer Erneuerung ausging. Schon etwa seit Mitte der dreißiger Jahre hatte eine lebhafte Übersetzungsliteratur begonnen. Außer lateinischen und griechischen Komödien wurden auch die Tragödien der alten Klassiker Sophocles, Euripides und Seneca in das Französische übertragen. Auf diese Übersetzungen folgte wie in der dramatischen Literatur anderer Völker das Humanistendrama, die Schuldramatik mit ihren lateinischen Originalstücken. Während sich diese in der Form an die klassischen Vorbilder anschlossen, zeigen sich in der Wahl der Stoffe zwei Hauptrichtungen:

[1]) Vgl. die Beschreibung Chasles' von dem Mystère des Simon Gréban: «*là se pressent et s'accumulent les mariages, les assassinats, les morts subites, les résurrections, les anathèmes, les enchantements, les guerres, les incendies, les supplices, les fêtes, les martyres; où les bouffons et les courtisanes interrompent sans cesse Dieu le père et Dieu le fils; où la foudre gronde à toutes les scènes, où la terre tremble à toutes les actes, et qui se termine par le jugement dernier.*»

Die Vertreter der einen nehmen ihre Helden aus der Antike. Das hervorragendste Drama dieser Gattung ist der „*Julius Caesar*“ des Muret (1526—85). Die andere Richtung behandelt alttestamentliche Gegenstände, teilweise in der Absicht, das mittelalterliche Schauspiel durch Erzeugnisse, die in Nachahmung der Alten entstanden sind, zu verdrängen. Der bedeutendste Repräsentant dieses Strebens ist Buchanan (1506—82), der um 1540 zwei biblische Tragödien „*Baptistes sive calomnia*“ und „*Jephtes sive votum*“ veröffentlichte. Hiermit war der späteren nationalen Tragödie der Weg vorgezeichnet, um einen erfolgreichen Übergang vom mittelalterlichen Schauspiel zum Renaissancedrama herzustellen. «*Plût à Dieu*», meint Faguet, «*qu'ils (les tragiques du XVI^e s.) en eussent suivi de plus près la sobre et judicieuse ordonnance*». Es dauerte in der Entwicklung der Renaissancebewegung indes noch ein volles Dezennium bis der nächste Schritt in der dramatischen Literatur geschah. Inzwischen hatte sich auch seit der Regierung Franz I. der Strom der italienischen Renaissance in breitem Bette durch Lyon als Schleuse in das aufnahmefähige und -willige Land ergossen. Im Jahre 1549 forderte Du Bellay in seiner begeisterten „*Deffence et Illustration de la langue françoise*“ seine Zeitgenossen auf, in Geist und Nachahmung der Alten in französischer Sprache zu dichten.[1]) Dies war denn auch das Bestreben der ganzen Dichterschule, der er selbst angehörte und deren vornehmstes Mitglied Ronsard war: der Plejade. Ein reiches intensives Schaffen setzt ein zuerst auf lyrischem Gebiet, dann auch in der Dramatik. So erschien drei Jahre nach Du Bellay's Manifest die «*Cléopâtre captive*» des Jodelle, der als der Begründer der französischen Renaissancetragödie gilt. Denn seinem Beispiel folgte eine lange Reihe von Dichtern, die alle sowohl

[1]) Über das Drama sagt er kurz: «*Quand aux comedies et tragedies, si les roys et les republiques les vouloint restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et les moralitez, je seroy' bien d'opinion que tu t'y employasses et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu scais ou tu en doibs trouver les archetypes*» (Ed. Chamard, S. 230), also „eine schroffe Ablehnung der mittelalterlichen Formen des Dramas“.

formell wie auch meist stofflich sich an das klassische Altertum, besonders an Seneca, anschlossen.

Im Gegensatz zu dieser „streng antikisierenden" Richtung der Renaissance stehen die Versuche der Reformation, eine Erneuerung der Dramatik herbeizuführen, indem sie dem mittelalterlichen Mysterium neues Leben einzuhauchen und es im modernen Geiste umzubilden sucht. Die biblischen Stoffe lagen den Reformationsdichtern um so näher, als sie darin zugleich ihre religiösen Anschauungen niederlegen und so auch durch das Drama propagandistisch wirken konnten. Das erste dieser geistlichen Dramen ist der „*Abraham sacrifiant*" des Th. de Bèze. Es macht sich in der Entwicklung dieser Kategorie die Einwirkung der Renaissancedramatik unverkennbar geltend. Unter ihrem Einfluß werden diese biblischen Dramen mehr und mehr von der mittelalterlichen Form und dem mittelalterlichen Geiste geläutert.

Von dem Zeitpunkt an, wo nicht mehr bloß Reformationsdichter, sondern auch die Renaissancepoeten sich der biblischen Stoffe bemächtigen, schließt sich das biblische Drama immer enger an die Renaissancetragödie an, bis es sich schließlich — in seinen besseren Vertretern — fast nur mehr stofflich von ihr unterscheidet.

In der vorliegenden Arbeit soll nun der Versuch gemacht werden, die Entwicklung des Bibeldramas im 16. Jahrhundert unter dem Einfluß der literarischen Renaissancebewegung darzustellen. Unter der Bezeichnung „Bibeldramen" sind sämtliche Produkte der neuen Dramatik, deren Stoff dem alten Testament entnommen ist, verstanden.

Die Untersuchung zerfällt in zwei Teile: Der erste Teil beschäftigt sich mehr mit der materiellen Seite; er soll die Bibeldramen in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge behandeln unter Hervorhebung der für die Entwicklung der ganzen Gattung wesentlichen Merkmale, während der zweite Teil die Darstellung des Einflusses der literarischen Renaissancebewegung auf die Entwicklung der Bibeldramen enthält.

Kapitel I.

Übersicht über die dem 16. Jahrhundert angehörenden Bibeldramen.

Eine Gruppierung der biblischen Dramen des 16. Jahrhunderts liefert uns zwei ungleiche Abschnitte. Der erste, kleinere, umfaßt diejenigen Dramen, die im Zeichen der Religionskämpfe stehend zum Zweck kalvinistischer Propaganda geschrieben sind und nicht bloß inhaltlich, sondern auch formell noch ziemlich stark den Zusammenhang mit dem mittelalterlichen ernsten Schauspiel erkennen lassen. Daneben zeigt sich doch auch schon, hauptsächlich in formeller Hinsicht, der Einfluß der neuen Dramatik. Es ist

das Bibeldrama der Protestanten, d. h. Calvinisten.

Die Reformation stand zwar dem Theater feindlich gegenüber, wollte jedoch mit der dem Volke lieb gewordenen Tradition nicht ganz brechen und gestattete daher ab und zu Aufführungen. Doch gewann die Ansicht der calvinistischen Eiferer, es sei eine Entweihung der Bibel, Stoffe aus ihr dramatisch darzustellen, mehr und mehr die Oberhand, so daß das protestantische Bibeldrama, das außerdem auch dem damaligen antikisierenden Zeitgeist widersprach, nach kurzer Blüte verschwand. Der Begründer desselben ist, wie bereits erwähnt, Théodore de Bèze (1519—1605) mit «*Abraham Sacrifiant, Tragedie Francoise*». Schon als Student der Rechte in Orléans hatte er stets große Neigung zur Dichtkunst gezeigt und war ein begeisterter Verehrer des klassischen

Altertums. Im Jahre 1548 begab er sich nach Genf, wo er sich mit Calvin befreundete und von da ab einer der eifrigsten Vorkämpfer der Reformation wurde. Bald bekam er einen Lehrstuhl des Griechischen an der Akademie in Lausanne. Hier wurde auch von seinen Schülern seine Tragödie aufgeführt. Wann wissen wir nicht genau (1549 oder 1550). Gedruckt wurde sie zum erstenmal im Jahre 1550 in Genf, dann 1551 in Lyon und 1552 in Paris unter dem Titel «*Le Sacrifice d'Abraham, tragedie françoise, separée en trois pauses, à la façon des actes des Comedies, avec des chœurs, un prologue et un epilogue*». Ein Neudruck stammt aus dem Jahre 1874 (Genève, Fick). Der große Erfolg, den Bèze mit seinem *Abraham* errang — bis zum Ende des 16. Jahrhunderts allein erschienen 10 Auflagen[1]) —, ist eine Folge der in diesem Stück enthaltenen calvinistischen Tendenz. Außer den Übersetzungen in das Italienische (1572), Englische (1577) und Lateinische (1597) hat es auch eine Umarbeitung und Erweiterung in französischer Sprache erfahren durch Jean Georges, Lehrer des Französischen an St. Julien in Cöln. Der neue Titel lautete: «*Tragique Comedie augmentée, en laquelle l'histoire de deux tres-griefves tentations, desquelles le saint Patriarche Abraham a esté exercé*». Lanson gibt (in L. X, S. 211 und 222) den Beleg dafür an, daß dieses Stück im Jahre 1588 und 1609 in Montbéliard «*sur la place des Halles*» von den Schülern des Dichters aufgeführt wurde.[2])

Schon in der Vorrede zu seiner Tragödie weist Bèze darauf hin, daß er sich mit den Bestrebungen der Neuerer (Ronsard's und seiner Schule) nicht einverstanden erklärt. Das Stück beginnt mit einem Prolog, in dem der Schauplatz er-

[1]) Da die *Cléopâtre* des Jodelle erst aus dem Jahre 1552 stammt, so bemerkt Lanson (X, S. 185) ganz richtig: «*C'est véritablement Bèze, non Jodelle, qui a inauguré la scène tragique française.*» Wenn er aber weiterfährt: «*Mais Lausanne était hors de France et Bèze n'était pas de la coterie de Ronsard: le fait passa inaperçu*», so widerspricht der letzten Behauptung die hohe Anzahl der Auflagen des Bèze'schen Stückes.

[2]) Nach «*Mistère du Viel Testament*» ist es auch im Druck erschienen; doch konnte ich es auf den Pariser Bibliotheken nicht ausfindig machen.

klärt und die Handlung des Stückes angedeutet wird. Der erste Akt spielt sich vor Abrahams Haus ab. Abraham und Sara danken Gott für die ihnen erwiesenen Gnaden. Satan «*en habit de moyne*» faßt nun nach einer Verhöhnung der Mönche und dem Preis seiner Macht, den Plan, Abraham seinem Gott abtrünnig zu machen. Darauf erscheint dem Patriarchen ein Engel mit dem Befehl Gottes, er solle seinen Sohn Isaak auf dem Berge Moria opfern. Nun tritt Isaak selbst auf in Gesellschaft von Hirten, die den Chor bilden. Abraham hat inzwischen seinem Weibe Sara Gottes Befehl mitgeteilt. Nach einigen Einwendungen dagegen fügt sie sich unter Tränen. Dann gibt Abraham den Hirten und seinem Sohne die Weisung, sich marschbereit zu machen und sich mit Lebensmitteln für sechs Tage zu versehen. Sie brechen auf, nachdem alle von Sara Abschied genommen haben. Satan ist wütend, daß er bisher noch nichts erreicht hat. Der zweite, sehr kurze Akt zeigt uns Abraham und die Seinigen am Berge Moria angekommen, wo er sich mit Isaak von den Hirten trennt, die über das traurige Wesen ihres Herrn ganz verwundert sind. Der letzte Akt endlich stellt den Vorgang auf dem Berge selbst dar. Dazwischen tritt auch Sara einmal in tiefstem Kummer auf. Es folgt eine wirkungsvolle Szene von Abrahams seelischem Kampf und Sieg, dann die Erscheinung des Engels und Verschonung Isaaks. Ein Epilog schließt das Stück und faßt die gute Lehre desselben zusammen.

Die Nachfolger des Th. de Bèze haben in ihren Stücken mehr seine religiös-polemische als die künstlerische Tendenz nachgeahmt.

Dies zeigt sich schon in der Tragödie *La Deconfiture de Goliath* des Joachim de Coignac, eines calvinistischen Predigers. Er hatte sie dem König Eduard VI. von England gewidmet, weil dieser, wie einst David, einen Riesen zu Boden geschlagen habe, indem er sein Land reinigte «*du monstre grand qui Papaute se nomme*». Von einer Aufführung ist uns zwar nichts bekannt, doch dürfen wir annehmen, daß eine solche in einem calvinistischen Kolleg stattfand. Die sehr seltene Ausgabe trägt kein Datum, nur den Erscheinungsort Lausanne. Da ebenda im Jahre 1551 von demselben

Verfasser zwei Satiren erschienen sind, so setzt Rothschild das gleiche Jahr auch für die Tragödie an (Mist. d. V. Test. IV. LXIV). Diese gibt in ziemlich unregelmäßiger Form die Herausforderung Goliaths und dessen Besiegung durch David in enger Anlehnung an die Bibel wieder. Den Schluß bildet ein *Cantique de filles d'Israel*, der mit Noten versehen ist.

Ein weiterer Vertreter dieser Richtung ist Antoine de la Croix mit seiner «*Tragicomedie: L'Argument pris du troisième Chapitre de Daniel: auec le Cantique des trois enfans chanté en la fornaise*» aus dem Jahre 1561. Sie ist der Königin Johanna von Navarra, die der Reformation freundlich gesinnt war, gewidmet. Faguet (S. 102) berichtet auf Grund des Journal du théâtre français, daß diese Tragikomödie von den Confrères mit großem Erfolg aufgeführt worden sei. Man muß indes in die Richtigkeit dieser Angabe des Journal starken Zweifel setzen, einmal weil dieses sehr unzuverlässig ist, dann weil nirgends sonst von einer Aufführung berichtet wird und weil es ganz unwahrscheinlich ist, daß die Confrérie ein hugenottisches Tendenzstück zur Aufführung gebracht hätte. Die *Pauses* und *Cantiques* kennzeichnen das Stück als Vertreter der Beza'schen Schule. Die Handlung schildert die Geschichte von den drei Jünglingen, die wegen ihrer Weigerung, Nabuchodonosors Statue anzubeten, in den Feuerofen geworfen wurden, aber durch Gottes Schutz unversehrt blieben.

Nach dem Journal du théâtre français (s. Faguet, S. 104, A. 1) hat A. de la Croix auch ein Drama *Suzanne* verfaßt, das 1561 im Kolleg zu Boucourt aufgeführt worden sein soll, von dem aber nichts weiter bekannt ist.

Etwas abseits der Entwicklungslinie des protestantischen Bibeldramas steht «*Aman, Tragedie saincte tiree du VII. Chapitre d'Esther, livre de la saincte Bible*» von André de Rivaudeau, gentilhomme du bas Poitou (1538—1580). Sehr früh vertraut mit der lateinischen und griechischen Sprache und Literatur verfaßte er als Student von 23 Jahren seine Tragödie «*à l'art et au modelle des anciens Grecs*». Auch bekennt er sich in einer Epistel an Remy Belleau als Bewunderer des «*merveilleux Ronsard*», ohne sich indes ihm ganz

anzuschließen. Er nahm vielmehr seiner religiösen Veranlagung entsprechend den Stoff zu seiner Tragödie aus der Bibel. Als Vorbild dazu mag ihm die lateinische Tragödie „*Aman*“ des Claude Rouillet gedient haben.[1]) Die Aufführung des „*Aman*“ des Rivaudeau fand (wahrscheinlich in einem Collège) am 24. Juli 1561 in Poitiers statt. Fünf Jahre darauf erschien er mit anderen Poesien des Dichters im Druck. Erst 1859 wurde dann wieder ein Neudruck veranstaltet. Dem Drama geht eine Zeitsatire, eine Epître an Jeanne de Foix, die Mutter König Heinrichs IV., voraus. In dem folgenden Avantparler setzt er seinem Freund De la Noue-Chavaigne de Bretaigne seine Ansichten über die Dramatik auseinander und schließt mit der Behandlung des geschichtlichen Hintergrunds der Zeit Esthers. In *Aman* finden wir zum erstenmal eine Einteilung in 5 Akte und deren ausdrückliche Bezeichnung. Die Handlung führt uns in etwas langatmigen Monologen und Gesprächen, die durchweg in Alexandrinern geschrieben sind, Amans Haß und hinterlistige Pläne gegen die Israeliten, besonders Mardochäus, vor. Diese werden jedoch vereitelt durch Esther, die jüdische Gemahlin des Königs Assuerus, der dann seinen früheren Günstling Aman am Galgen aufknüpfen läßt. Indem Rivaudeau dem Assuerus und Aman die griechische Religion beilegt, findet er Gelegenheit, auch die griechische Mythologie in sein Werk einzuflechten.

Den Höhepunkt des protestantischen Bibeldramas bildet die Davidtrilogie, die Tragedies sainctes: *David combattant, David triomphant, David fugitif* des Louis Desmazures (1515—1574). Er war zuerst Sekretär des Kardinals Johann von Lothringen, wurde dann später Protestant und Pastor in Metz und Straßburg. Von ihm stammen auch noch die erste Übersetzung der Äneis des Vergil in französischen Versen, zahlreiche versifizierte Psalmenübersetzungen und eine *Bergerie spirituelle*. Ob eine Aufführung seiner Dramen stattgefunden hat, ist nicht sicher, doch wahrscheinlich. Aus dem 17. Jahrhundert (1627) ist uns eine Aufführung des *David combattant*

[1]) Vgl. Böhm, S. 75.

verbürgt (Lanson X. S. 231). Auch vermögen wir nicht mit Bestimmtheit anzugeben, wann diese Dramen zum erstenmal im Druck erschienen sind. Die älteste erhaltene Ausgabe ist die aus dem Jahre 1566, gedruckt in Genf von François Perrin. In der neuesten Zeit (1907) wurde ein Neudruck veranstaltet von der Société des textes modernes. Der Trilogie ist eine Widmung an Philipp le Brun vorausgeschickt, in der Desmazures ihre (der Hugenotten) Lage vergleicht mit derjenigen der durch Goliath bedrängten Israeliten und hofft, daß auch unter ihnen ein David entstehen werde. Deshalb habe er zur Aufmunterung und Erbauung die Geschichte Davids in Verse gebracht, sei hierbei indes nicht dem Beispiel der profanen Dichter gefolgt. In dem sich anschließenden Sonett rühmt er die Vorzüglichkeit des göttlichen Wortes und verwirft die profane Dramatik. Jedes der drei Stücke hat einen Prolog und einen Epilog. Die Chöre, geteilt in *Trouppe* und *Dernie Trouppe*, beteiligen sich lebhaft am Dialog. Das Ganze ist rein äußerlich eingeteilt durch *Pauses*. Satan hat eine ziemlich umfangreiche Rolle. Das Versmaß ist ein stark wechselndes. Die Sprache ist fast durchweg edel und wohlklingend. Der Stoff ist der aus der Bibel bekannte. *David combattant* schildert die Herausforderung eines Israeliten zum Zweikampf durch Goliath und die Mutlosigkeit des Königs Saul und seines Volkes, bis David gegen den immer übermütiger höhnenden Philister auszieht und ihn besiegt, worauf Saul den Helden in seine eigene Familie aufnimmt. *David triomphant* zeigt uns David zuerst auf der Höhe seines Ruhmes. Ganz Israel jubelt ihm zu. Mit dem Königshaus soll er durch die Heirat mit der älteren Tochter Sauls eng verbunden werden. Doch schon erhebt sich, von Satan angefacht, der Neid der Höflinge und sinnt auf Intriguen. Dem Saul selbst redet Satan ein, David strebe nach der Krone. Deshalb fällt der Besieger des Goliath in seiner Gnade, ja der König, immer mehr durch die Höflinge aufgestachelt, trachtet ihm sogar nach dem Leben. David muß fliehen. Während dieser Vorgänge spielt sich auch ein von Desmazures mit großer psychologischer Wahrheit gezeichnetes Motiv ab: das allmähliche Erwachen der Liebe zu David in dem Herzen

der jüngeren Tochter Sauls. Im *David fugitif* zieht Saul, von Doeg falsch beraten, entgegen dem Rat seines Sohnes Jonathan und dem seines Oberbefehlshabers Abner, mit einem Heere aus, um den fliehenden David zu erreichen und zu vernichten. In der Nacht aber versinkt durch göttliche Fügung das ganze Heer Sauls in tiefsten Schlaf, so daß auch Satan es nicht mehr aufzuwecken vermag. So gelingt es David, in das feindliche Lager bis an Sauls Ruhestätte vorzudringen. Saul erwacht und sieht sich in Davids Hand. Doch dieser verschont ihn und nun erkennt Saul dessen Seelengröße und versöhnt sich mit ihm. Ein Epilog schließt das redselige Stück.

Dem Louis Desmazures werden auch noch die beiden Tragödien *Josias, vray miroir des choses advenues de nostre temps* und *Adonias, vray miroir ou tableau et patron de l'estat des choses presentes*, die unter dem Pseudonym Messer Philone herausgegeben wurden, zugeschrieben; ob mit Recht oder Unrecht, ist noch zu wenig aufgeklärt.[1]) Das Datum der Aufführung der beiden Stücke läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ebenso auch nicht für den ersten Druck des *Josias*. Die älteste sichere Ausgabe des *Josias* stammt von 1566 (Genève), eine zweite von 1583. Die Handlung des sehr mittelmäßigen Dramas erstreckt sich über die ganze Regierungszeit des jüdischen Königs Josias, also über 31 Jahre. Doch hat der Dichter im *Argument* die Quellen nicht genau angegeben: «*2. Rois 21, 2. Chron. 23, 2. Rois 22 et 23, 2. Chron. 24 et 25.*» Der eigentliche Stoff ist aber aus Reg. IV, 21 und 22, Paralip. II, 23—25.[2]) Im Drama wird uns die Ermordung des früheren Königs, die Salbung und Krönung des Josias geschildert. Daran schließt sich ein Chor von drei jungen Prinzen, welche die Maxime vortragen, die sie dem jungen König mitzuteilen haben. 13 Jahre später wird den Israeliten Gottes Strafgericht wegen ihres Götzendienstes angekündigt. Josias will Jehova versöhnen und läßt den Tempel wieder aufbauen. Dabei findet man das Gesetzesbuch, die

[1]) Vgl. über die bisherigen Meinungen: Böhm, S. 45, A. 4 und Picot, tome I, No. 1092.

[2]) Böhm, S. 77.

heilige Schrift, aus der sich der König vorlesen läßt. Tief bewegt durch das göttliche Wort läßt er das ganze Land vom Götzendienst säubern. Die Baalspriester entfliehen auf Rache sinnend nach Ägypten. Doch Gottes Zorn schwebt über Israel. In einem Krieg mit Ägypten fällt der König, so daß er, als Lohn für seine Frömmigkeit, die über Israel hereinbrechende Not nicht mehr sehen und mitmachen muß. Jeremias beschließt die Tragödie mit der Klage um des Königs Tod und der Weissagung schlimmer Zeiten.

Der *Adonias* des Messer Philone erschien im Jahre 1586. Er bedeutet weder in der Form noch in der inneren Anlage einen sonderlichen Fortschritt gegenüber dem Josias und ist somit, wie dieser, von geringem literarischen Wert. Die Handlung schildert den Plan von Davids ältestem Sohne Adonias, sich noch zu Lebzeiten seines Vaters mit Beihilfe des Oberpriesters und des Oberbefehlshabers der Armee zum König in Israel aufzuwerfen. David erhält durch seine Gemahlin Bethsabee und den Propheten Nathan davon Kunde und läßt, dem eigenen Plan entsprechend, seinen jüngeren Sohn Salomon sogleich zum König ausrufen. Adonias erfährt es, fürchtet nun für sein Leben und bittet David um Verzeihung, die ihm auch gewährt wird. Kaum aber ist David gestorben, so versucht Adonias abermals, gestützt auf seine beiden Vertrauten, zu seinem Ziel zu gelangen. Er will unter dem Vorwand, des Königs Einwilligung zu seiner Verheiratung erbitten zu wollen, sich Zutritt am königlichen Hofe verschaffen. Doch Salomon durchschaut ihn und läßt ihn töten. Der Oberpriester wird abgesetzt und verbannt. Der Oberbefehlshaber der Armee wird gleichfalls zum Tode verurteilt. Der Chor schließt mit dem Gedanken, daß Gottes Geduld lange währt, schließlich aber doch das Strafgericht über den allzu kühnen Frevler hereinbricht.

Von einer *Tragédie d'Holoferne* der Cathérine de Parthenay ist uns nichts erhalten. La Croix du Maine schreibt darüber (tome I): «*Cette Dame est beaucoup à priser pour son excellence et grandeur d'esprit. Elle a écrit et composé plusieurs tragédies et comédies françoises et entre autres la tragédie d'Holoferne, laquelle fut représentée en public à la Rochelle l'an 1574*

environ; elle n'est encore imprimée.» *Holoferne* soll geschrieben worden sein, um die in La Rochelle belagerten Hugenotten zur Ausdauer aufzumuntern. So dürfen wir annehmen, daß das Stück, religiös-erbaulichem Zweck entsprechend, in Form und Inhalt den volkstümlichen Charakter seiner Vorgänger trug.

Zu den protestantischen Bibeldramen sind auch die Übersetzungen der beiden biblischen Tragödien des Buchanan zu rechnen, der ja ebenfalls dem calvinistischen Glaubensbekenntnis angehörte, ohne indes seinen Stücken allzu starke tendenziöse Färbung zu geben. Das bedeutendere seiner beiden Werke ist das zeitlich spätere: *Jephtes sive votum*, das etwa 1542 an Buchanan's Kolleg in Bordeaux aufgeführt und 1554 herausgegeben wurde. Der Inhalt desselben ist folgender: Die Israeliten, von den Ammonitern hart bedrängt, ernennen Jephtes, einen Mann aus niederem Stande, zu ihrem Feldherrn. Bevor er in die Schlacht zieht, macht er das Gelübde, falls ihm Gott den Sieg verleihe, wolle er das erste Geschöpf ihm zum Opfer bringen, das er bei seiner Rückkehr zu Hause antreffe. Er siegt und zieht gefeiert heimwärts. Seine Tochter Iphis empfängt ihn voll Freude, während er tiefbekümmert sich seines Gelübdes erinnert. Aber trotz seiner schweren Seelenkämpfe, trotz der inständigen Bitten von Gattin und Tochter und trotzdem ihm der Priester die Unverbindlichkeit eines solchen Gelübdes darlegt, beharrt er auf dessen Erfüllung. Nach dem Abschied von ihrer Mutter schreitet Iphis gefaßt zum Opferaltar. Ein Bote meldet der trostlosen Mutter den Hergang der Opferung.

Diese Tragödie des Buchanan wurde oft in das Französische übertragen. Für das 16. Jahrhundert kommen nur in Betracht die Übersetzung des *Claude de Vesel* (Paris 1566), des *Florent Chrestien* (Orléans 1567), der seinen Vorgänger in sprachlicher und metrischer Hinsicht weit übertrifft, und endlich des *A. Mage, sieur de Fiefmelin* (Poictiers 1601).

Geringer ist Buchanan's frühere Tragödie: *Baptistes sive calumnia*, die gegen 1540 gespielt, aber erst 1578 veröffentlicht wurde. Die erste Übertragung dieser Geschichte des unerschrockenen Johannes des Täufers lieferte Roland Brisset im Jahre 1584.

Da alle diese Übersetzungen das Wesentliche aus ihrem lateinischen Vorbild haben, so können sie bei unserer Untersuchung nur hinsichtlich der Sprache und des Metrums in Betracht kommen.

In das Ende der sechziger Jahre fallen auch noch die Tragödien des Antoine Le Devin «*sieur de la Roche en Anjou, vulgairement appelé l'Esleu de Tronchay*», die indes alle verloren gegangen sind. La Croix hatte selbst noch drei gesehen: *Judith*, *Esther* und *Suzanne*, und bemerkt (tome I): «*Elles ne sont encore imprimées.*»

Die zweite Gruppe der Bibeldramen des 16. Jahrhunderts hebt mit denen des Jean de la Taille an, der zum erstenmal von keinen anderen als künstlerischen Rücksichten geleitet einen alttestamentlichen Stoff in die Form der klassischen Tragödie zu kleiden sucht und somit ein

biblisches Renaissancedrama

geschaffen hat. Von diesem Bestreben sind dann, abgesehen von einigen Rückfällen in das protestantische Bibeldrama und der Annäherung an die Mystères, sämtliche Dichter biblischer Dramen in der Folgezeit getragen. Ohne eine bestimmte innere Scheidung kann diese zweite Gruppe rein chronologisch eingeteilt werden in:

1. Von Jean de la Taille bis Garnier.

Jean de la Taille de Bondaroy, in den dreißiger Jahren aus altadeliger, aber wenig bemittelter Familie geboren, betrieb seine Studien in Paris unter Muret und widmete sich dann in Orléans der Rechtswissenschaft, die er aber durch Ronsard's und Du Bartas' Werke begeistert der Poesie zuliebe bald wieder aufgab. Seinem Grundsatz «*in utrumque paratus*» huldigend war er auch ein begeisterter und tüchtiger Soldat. Welcher Religion er angehörte, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Er stand sowohl für wie auch gegen die Hugenotten im Felde. Baguenault, ein Nachkomme der Familie de la Taille, sagt in der Biographie unseres Dichters: «*nous pouvons affirmer qu'il ne fit jamais profession publique de*

protestantisme» (S. 17). Das Todesjahr des J. de la Taille fällt in die ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts. Außer zwei Tragödien stammen von ihm auch zwei Komödien: *Les Corrivaux* und *Le Negromant* (1573). Die erste seiner Tragödien ist *Saül le furieux*. Zwar bezeichnet das Journal du Théâtre français das Jahr 1562 als Datum der Aufführung; doch muß auch diese Angabe sehr vorsichtig aufgenommen werden. Im Druck erschien der *Saül* zum erstenmal im Jahre 1572 [1]) unter dem Titel: «*Saül le furieux, Tragedie prise de la Bible, Faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs Tragiques. A Paris 1572*». Diese Ausgabe liegt auch dem in jüngster Zeit (1908) erschienenen Neudruck zugrunde, den Werner unternommen und als 40. Band der Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie veröffentlicht hat. Eine eingehende, von warmer Begeisterung getragene Würdigung dieser sowie der folgenden Tragödie findet sich bei Faguet (S. 144 ff.), der u. a. (S. 169) schreibt: «*Il a continué Desmazures, mais en l'épurant et en faisant sortir du mystère tragique la tragédie chrétienne qu'il contenait. Il a eu le don du théâtre, à un degré beaucoup plus élevé qu'aucun autre tragique du XVI^e siècle.*» Während er aber in dramatischer Hinsicht an der Spitze sämtlicher Dichter des 16. Jahrhunderts steht, läßt er leider in sprachlicher und metrischer Hinsicht gar viel zu wünschen übrig. Dem „Saül" geht La Taille's bekannte Abhandlung *De l'art de la Tragédie* voraus, die ihn auch als bedeutenden Theoretiker zeigt. Die Tragödie selbst behandelt Sauls tragisches Ende. Saul, den Gott durch Wahnsinnsanfälle bestraft, weil er gegen dessen ausdrückliches Gebot den Amalekiterkönig Agag verschont hatte, ist lebensmüde geworden, und verzweifelt an Gottes Verzeihung für seinen Ungehorsam. Er beschließt in den Tod zu gehen. Vorher wendet er sich noch einmal in heißem Flehen zum Himmel, der Allmächtige möge ihm seinen Willen kund tun. Doch dieser hört ihn nicht mehr. Und Samuel der Prophet ist schon 20 Jahre tot! In seiner trostlosen Verlassenheit nimmt er seine letzte Zuflucht zur Wahrsagerei. Während die Schlacht tobt, in

[1]) Vgl. auch S. 16, A. 1.

der seine Söhne gegen die Philister kämpfen, geht er zur Hexe von Endor. Diese führt ihm durch ihre Beschwörungen Samuels Geist vor, der ihm verkündet, daß Gott die Herrschaft ihm nehmen und dem David geben werde. Die Israeliten werden besiegt werden, Sauls Söhne fallen und auch er werde umkommen. Ja, sein ganzes Geschlecht werde der Herr vertilgen. Gleich darauf empfängt er auch schon die Nachricht, daß die Feinde gesiegt hätten und seine Söhne gefallen seien. Nun erfaßt ihn aufs neue der Gedanke sich das Leben zu nehmen. Zuerst bittet er seinen Waffenträger, ihn zu töten. Da dieser sich weigert, stürzt er sich in den Kampf, um hier den Tod zu suchen. Stürmisch dringt er auf die Feinde ein, wird verwundet und zurückgedrängt. Da trifft er auf die Leichname seiner Söhne und sinkt, sich selbst den Todesstoß gebend, neben diesen nieder. Sein Waffenträger berichtet das Ende des Königs dem David, auf den jetzt die Krone übergeht.

Nicht so wirkungsvoll, aber nicht weniger bedeutend ist La Taille's zweite Tragödie *La Famine ou les Gabaonites*, die der Marguerite de France, royne de Navarra, gewidmet ist. Wiederum berichtet nur das Journal du Th. fr. von einer Aufführung (im Jahre 1571). Rigal jedoch stellt es als eine offene Frage hin, ob La Famine überhaupt noch für eine Aufführung geschrieben sei. Im Druck erschien sie im Jahre 1570 in Paris.[1]) Sie schließt sich inhaltlich an die vorausgehende an. Eine Hungersnot ist über Israel hereingebrochen. Um sie abzuwenden, fleht der König David zu Gott und läßt den Propheten Nathan nach der Ursache der harten Strafe fragen. Dieser bezeichnet sie als eine Vergeltung eines Eidbruches, durch welchen Saul den Gabaonitern gegenüber gesündigt habe. Als Sühne verlange Gott die Auslieferung der hinterbliebenen Söhne und Enkel Sauls an die Gabaoniter zur Kreuzigung. David erteilt hierzu den Befehl, der bald

[1]) Also vor der oben zitierten ersten Ausgabe des „Saül"; da aber La Taille in der Vorrede zu Famine auf seinen Saül Bezug nimmt (s. S. 48), so gewinnt die Angabe Beauchamps', es habe bereits im Jahre 1562 ein erster Druck des Saül existiert, an Glaubwürdigkeit (vgl. dag. Werner, Münchener Beitr., Bd. 40, S. XVIII).

trotz des Sträubens der Witwe Sauls ausgeführt wird. Der letzte Akt bringt in einem Botenbericht die Schilderung der Hinrichtung.

Trotz des glänzenden Vorbildes, das La Taille gegeben hat, finden wir in der unmittelbar folgenden Zeit wenig Erfreuliches. Es ist die unfruchtbarste und unbedeutendste Periode des Bibeldramas, während in der profanen Renaissancetragödie Garnier schon seine Triumphe zu feiern begann.

Bedauerlich ist, daß von der *Tragicomédie de Job* des Scévole de Ste-Marthe und Tiraqueau nur mehr wenige Fragmente erhalten sind: der Prolog, ein *Discours sur le même sujet* und ein *Cantique de Job*. Die Namen Ste-Marthe und Tiraqueau hatten in dem Dichterkreis in Poitiers, dem sie angehörten, einen guten Klang und die wenigen noch vorhandenen Proben zeigen, daß sie diesen wenigstens in sprachlicher Hinsicht gerechtfertigt haben. *Job* wurde nach Lanson X, 202 am 28. und 29. Juli 1572 in Poitiers aufgeführt. Zwar wird hier das Stück als Histoire bezeichnet, allein Ste-Marthe hat es in seinen *Œuvres poétiques* selbst als Tragicomédie bezeichnet.

Aus demselben Kreise in Poitiers stammt ein weiteres Fragment: das einer *Tragicomédie de Tobie*. Léris täuscht sich, wenn er (S. 325) eine vollständige *Tragicomédie de Thobie* einem Guersens zuteilt. In Poitiers befand sich nämlich in jener Zeit ein Salon, in dem wie später im Hôtel de Rambouillet in Paris sich alle hervorragenden Persönlichkeiten, besonders Dichter, angezogen von dem lebhaften Geist und auch der Schönheit der Dames des Roches, zusammenfanden. Hier verkehrte u. a. Baïf, de la Borderie, Vauquelin de la Fresnaye, Scaliger, die bereits erwähnten Ste-Marthe und Tiraqueau und auch Guersens. Dieser verliebte sich bald in die jüngere der beiden Damen, und, um ihre Gunst zu gewinnen, gestattete er ihr, seine Tragödie *Panthée* unter ihrem Namen herauszugeben (1571). So kam man dann auf die Idee, auch die Autorschaft der Dames des Roches hinsichtlich des *Tobie* anzuzweifeln. In „Théâtre de Madame des Roches" trägt *Panthée* den Vermerk: «*mise en ordre par Caye Jules de Guersens*», was sich aber nicht findet bei «*Un Acte de la Tragi-*

comedie de Tobie, ou sont representees les Amours et les Noces du Jeune Tobie et de Sarra, Fille de Raguel.» Möglicherweise hätte Guersens die übrigen Akte hinzudichten sollen. Später hat dann Ouyn diesen Akt seiner Tragicomédie einverleibt.

Eine weitere Bearbeitung der Geschichte des Tobias ist die *Tragédie de Tobie* von Guillaume le Breton, Seigneur de Lafon (auch Breton de la Fond), die, wie Mouhy bemerkt, 1570 aufgeführt wurde. Auch Léris (S. 325) erwähnt sie. Doch ist sie wahrscheinlich nie im Druck erschienen. Auch das Manuskript ist verloren gegangen. Wenn indes diese Tragödie literarisch nicht bedeutender ist als die andere des Breton de la Fond, der *Adonis* (1579), so ist ihr Verlust wenig zu bedauern.

François Chantelouve, der bekannt ist durch seine hugenottenfeindliche Tragödie *Gaspar de Colligny* (1572), in der er die Bartholomäusnacht zu rechtfertigen sucht, hat auch ein biblisches Drama verfaßt: *Tragedie de Pharaon*. Er behandelt das Leben des Moses von seiner Aussetzung als Kind bis zum Untergang Pharaos und der Ägypter im roten Meer. In der Widmung an den *tresmagnanime et Catholique Prince* Charles de Lorraine spricht er von der *«rudesse du langage mal agencé et sentant les traits d'un Gentilhomme Gasçon mal aisément s'adonant à la polissure du François»*. Die Tragödie wurde im Jahre 1576 durch Frère Vigerius, mineur au couvent de Libourne, herausgegeben, wie aus einem Brief dieses Mönches an Chantelouve ersichtlich ist, der vom 30. September 1576 datiert und der Ausgabe vorangedruckt ist. Trotz seines modernen Gewandes klingt dieses Stück doch stark an die mittelalterliche Manier an.

Eine gewisse Berühmtheit hat die *Tragedie representant l'odieus et sanglant meurtre commis par le maudit Caïn à l'encontre de son frère Abel* (1580) des normannischen Geistlichen Lecoq erlangt und zwar durch die Literaturgeschichten, in denen dieses Drama immer angeführt wird zum Beweis, daß neben der üppig blühenden Renaissancedramatik auch noch die Mystères fortlebten. Weiteres Interesse kann allerdings dieses ganz mittelalterliche Stück nicht beanspruchen.

In demselben Jahre (1580) erschien auch *Holoferne, Tragedie sacree extraite de l'Histoire de Judith* von Adrien d'Amboise. Dieser war zuerst Arzt der Könige Karl IX. und Heinrich III. und wurde dann von Heinrich IV. zum grand-maître des Kollegs von Navarra ernannt. Später trat er in den geistlichen Stand über und starb 1616 als Bischof von Tréguier. Wie er in der Widmung seines *Holoferne* an Madame de Broon sagt, war sein Bestreben «*de rendre presque mot à mot le texte de l'escriture sainte*». So ist auch das Stück, das wohl kaum eine Aufführung erlebt hat, ohne dramatisches Interesse. In 5 Akten spielt sich die bekannte Errettung Betuliens durch Judith ab, die dem feindlichen Feldherrn Holofernes in der Nacht das Haupt abschlägt und so die Feinde zum Rückzug zwingt. Hinsichtlich des Stiles sagt Faguet «*imaginez du mauvais Garnier, du pittoresque mesquin et de la pompe vide*» (313).

Eine *Tragédie de Susanne par Oriet*, die Léris (S. 312 u. 496) zitiert, hat niemals existiert. Es ist eine Verwechslung mit dem Epos «*La Susanne de Didier Oriet Escuier Lorrain, Portuois*», das der Dichter seiner Schwester Susanne Oriet gewidmet und 1581 herausgegeben hat.

2. Von Garnier bis Montchrestien.

Bezeichnet J. de la Taille den Höhepunkt der Tragödie im 16. Jahrhundert in dramatischer Hinsicht, so ist Garnier als Vertreter der formellen Vollendung anzusehen. Es ist bemerkenswert, daß gerade seine biblische Tragödie „*Les Juifves*“ nicht bloß von ihm selbst — im Vorwort dazu sagt er: «*La prerogative que la verite prend sur la mensonge, l'histoire sur la fable, un sujet et discours sacre sur un profane, m'induit à croire que ce Traitte pourra preceller les autres*» — sondern auch von der Mit- und Nachwelt als sein bedeutendstes Drama bezeichnet wird.

Robert Garnier ist in La Ferté-Bernard im Maine geboren. Das Datum seines Geburts- wie seines Todesjahres steht nicht ganz sicher. Man nimmt etwa die Jahre 1534—1590 als seine Lebenszeit an. Er studierte zuerst in Toulouse

die Rechte, wurde später Advokat in Paris und dann zu hohen gerichtlichen Ämtern ebendaselbst und hernach in seiner Heimat berufen. Außer lyrischen Gedichten stammen von ihm acht dramatische Werke: Eine Tragikomödie (*Bradamante*) und sieben Tragödien, von denen drei der römischen Geschichte (*Porcie* 1568, *Cornelie* 1574, *M. Antoine* 1578), drei der griechischen Sage (*Hippolyte* 1573, *La Troade* 1579, *Antigone* 1580) und eine (*Les Juifves* 1583) dem Alten Testament entnommen sind. Während er aber bei den sechs ersten Tragödien seine Muster in denen der alten Klassiker fand und bei ihrer Ausarbeitung das System der Kontamination anwandte, war er bei den „Jüdinnen" auf sich selbst angewiesen und hat so ein wirkliches Originaldrama geschaffen. Daß seine Tragödien nicht aufgeführt wurden, steht ziemlich fest. Die von Garnier in der oben angeführten Stelle verwendete Bezeichnung *Traitté* läßt vermuten, daß er selbst keinen Gedanken an eine Aufführung derselben gehabt hat. «*Les Juifves*» erschienen zum erstenmal 1583 in einer Einzelausgabe und dann immer mit den übrigen Dramen zusammen in Sammelausgaben, im 16. Jahrhundert allein 15 mal. Im Jahre 1883 erschienen sie in der Sammlung französischer Neudrucke (von K. Vollmöller), herausgegeben von Wendelin Förster. Die Wirkung der eleganten, kraftvollen Sprache in den „Jüdinnen" wird noch erhöht durch die korrekten, leicht dahinfließenden Verse, deren Form besonders in den Chorgesängen mit viel Glück und Geschick gewählt ist. Hinsichtlich des Inhalts der Tragödie kann auf die sehr ausführliche Darstellung desselben bei Ebert (S. 161) verwiesen werden, weshalb hier eine kurze Erwähnung desselben genügen mag: Weil die Israeliten selbstgefertigte Götzen angebetet hatten, bestrafte sie Gott, indem er sie und ihre ganze Königsfamilie in die Hand des assyrischen Königs Nebukadnezar gab, der sich entgegen den Bitten seiner Gemahlin und der jüdischen Königsfamilie an dieser und damit am ganzen ihm verhaßten Judenvolke grausam rächt.

Nach Garnier treten wir in jene Epoche der französischen Dramatik im 16. Jahrhundert ein, die Rigal als die «*période d'anarchie*» bezeichnet. Jetzt tauchen neben meist ungeschickten Nachahmungen Garnier's auch in Tragödienform zugestutzte

Mystères und Moralités auf teils von Anhängern der Liga, teils von Calvinisten verfaßt.

Von den unmittelbaren Nachfolgern Garnier's ist der zeitlich nächste der bekannteste: Pierre Matthieu. Er stammt aus der Franche-Comté, wo er 1563 geboren wurde und war zuerst Vorstand des Kollegs in Vercelli in Piemont. Später wurde er Advokat in Lyon und schließlich Historiograph des Königs Heinrich IV. Er starb unter Ludwig XIII. in Toulouse im Jahre 1621. Sein Fanatismus für die Liga kommt besonders in seiner Tragödie «*La Guisade*» zum Ausdruck. Als Dichter stand er übrigens in hohem Ansehen unter seinen Zeitgenossen. Als Zeugnis hierfür dienen die zahlreichen Oden und Sonette an ihn, die seinen Tragödien vorangedruckt sind. In einem derselben wird er sogar mit Euripides verglichen. Außer der «*Guisade*» und einer «*Clytemnestre*» haben wir von ihm drei biblische Tragödien, in denen er seiner Neigung zum Moralisieren unter Anspielung auf die Zeitverhältnisse in endlosen Reden freien Lauf läßt, weshalb sie Chasles auch «*pièces barbares*» nennt. Die erste Tragödie ist *Esther* betitelt. Wo und wann diese aufgeführt wurde, lehrt uns das Distichon numerale, das die Frères Parfait zitieren:

LVXIt VerCeLLIs Esther regIna theatro
InsIgnI tragICa CarMIna VoCe beans.

Daraus ergibt sich das Datum 1583 und nicht wie die Frères Parfait angeben 1578, da sie ein V übersehen haben. Im Druck erschien sie zum erstenmal 1585 in Lyon.

Einige Jahre nach dieser Tragödie, als Matthieu in Lyon war, erschienen zwei weitere biblische Dramen von ihm: *Vasthi, première tragedie* und *Aman, seconde tragedie.* Sie gleichen aber in Form und Inhalt so sehr der ersten, daß sie sich deutlich als eine Zerlegung derselben verraten, wenngleich Matthieu erklärt, sie seien schon 7 oder 8 Jahre (also vor dem Erscheinen der *Esther*) verfaßt worden. «*Il en a voulu faire oublier son ancienne Esther*» bemerken die Frères Parfait. Von einer Aufführung derselben wissen wir nichts. Im Druck erschienen sie 1589 in Lyon. Die Handlung der «*Vasthi*» ist sehr dürftig: Der König Assuerus preist bei einem Gelage die Schönheit

und den Gehorsam seiner Gemahlin Vasthi, und läßt sie, um es zu beweisen, herbeirufen. Diese aber weigert sich zu erscheinen, worauf der erzürnte König sie als Gattin zurückweist und Esther, die Jüdin, heiratet. Die Nachricht hiervon erfährt Vasthi durch einen Boten.

Ebenso schwach ist «*Aman*»: Dieser will im Bewußtsein seiner Macht die ihm verhaßten Juden, besonders Mardochäus, vernichten. Schon hat er vom König den Befehl hierzu erwirkt, da wirft sich Esther dem Assuerus zu Füßen mit der Bitte um Schonung ihrer Landsleute und schildert zugleich Aman's Intriguen. Der König, gegen Aman aufgebracht, erfüllt Esther's Bitte. Ja er läßt Aman sogar an dem Galgen aufhängen, den dieser für Mardochäus bestimmt hatte.

In die achtziger Jahre fällt auch eine Tragödie *David combattant Goliath* von Jean des Caurres, die aber nicht erhalten ist. Sie wurde überhaupt nie gedruckt. Eine Aufführung derselben am Collège in Amiens ist wahrscheinlich, da Caurres daselbst Vorsteher war. Du Verdier bezeichnet übrigens diesen Dichter (beim Artikel Pierre Breslay) als einen «*grand Plagiaire*».

Ferner ist uns nichts erhalten von der Tragödie *Jephte* von François Perrin, chanoine d'Autun, die wahrscheinlich nur eine freie Übersetzung derjenigen des Buchanan war. Dagegen wird demselben Dichter eine *Tragedie de Sichem Ravisseur* zugeschrieben. Indessen vermutet man auch Jacques Du Hamel als Urheber derselben. Letztere Annahme wird unterstützt durch die Unterschrift J. D. H. eines dem Stück vorausgehenden Quatrains. Zum erstenmal gedruckt im Jahre 1589 in Paris, erschien *Sichem Ravisseur* dann 1606 in der Sammlung Diverses Tragédies Sainctes de Plusieurs Autheurs de ce temps de Petit Val. Auch diese Tragödie kann trotz des krampfhaften Bemühens des Dichters, seine Renaissancebildung zu zeigen, füglich noch als ein modern zugestutztes Mystère bezeichnet werden.[1]) Sie behandelt die

[1]) Als Probe seines Stiles mag folgende Stelle genügen:

Sobal: «*Où estes-vous, Sichem?*» Sichem: «*Hors de ma patience.*»
„ «*Où estes-vous, Sichem?*» „ «*Je suis tout hors de moy.*»

Schändung Dina's durch den Königssohn Sichem und dessen Ermordung durch Dina's Brüder.

Wenn auch außerhalb des eigentlichen Rahmens dieser Arbeit liegend, so mögen doch einige in dieser Zeit in den Niederlanden entstandene biblische Dramen hier kurze Erwähnung finden. Es sind dies:

1. *Comedie du Patriarche Abraham et sa servante Agar* von Gérard de Vivre oder Duvivier, natif de Gant, maistre d'escole de Cologne. Das Stück, das 1577 schon verfaßt und 1589 in Rotterdam im Druck erschienen war, behandelt in Prosa die Vertreibung Hagar's und Ismael's aus dem Hause Abraham's und deren Schicksale in der Wüste. Eigentümlich ist, daß dieses Drama mit Vortragszeichen versehen ist; zum Beispiel œ = parler bas.

2. *Les Comedies et Tragedies Du Laurier.*

$$\left.\begin{array}{l} \textit{Jokebed} \\ \textit{La Susanne} \\ \textit{Judith} \end{array}\right\} \textit{Miroir des} \left\{\begin{array}{l} \textit{Mères} \\ \textit{Mesnagères} \\ \textit{Vefves} \end{array}\right.$$

von Pierre Heyns, dem Vorstand eines Mädchenpensionates in Harlem. *Jokebed*, *Miroir des vrayes Mères*, *Tragicomedie de l'enfance de Moyse* wurde von Heyns' Schülerinnen 1580 in Anvers aufgeführt und erschien 1597 in Harlem im Druck. Die *Comedie de Susanne* behandelt keinen biblischen Stoff. Die Heldin ist ein deutsches Bürgermädchen. *Le Miroir des Vefves, tragedie sacree d'Holoferne et Judith* ging 1582 in Anvers in Szene und wurde 1596 gedruckt. *Jokebed* und *Judith* sind in Prosa geschrieben und in ganz plattem, moralisierendem Tone gehalten. Es treten in ihnen eine Reihe allegorischer Personen auf; z. B. in *Jokebed*: Sagesse-humaine, concubine de Pharaon; Compassion, fille d'honneur; in *Judith*: Supériorité accompagnée de Experience, Prudence, Autorité, Religion, Police, Justice. Schon hieraus ergibt sich, wie diese Stücke zu bewerten sind.

Wie schon früher erwähnt wurde, hat Jacques Ouyn eine *Tragicomedie de Tobie* verfaßt, in die er die Fragmente der M^lle^ Des Roches aufnahm und zwar als IV. Akt und in den V. Akt noch «*Congé que prennent Tobie et Sarra de Raguel et de sa femme*» und «*Les Plaintes du vieux Tobie et de sa femme*

sur l'absence de son fils». Von einer Aufführung wird uns nichts berichtet. Die Druckerlaubnis stammt aus dem Jahre 1597, die erste Ausgabe indes erst von 1606 (Rouen). Es ist ein langweiliges Stück, das in seinem freien Aufbau und seiner preziösen Sprache uns nur wenig zu fesseln vermag. Das Beste darin sind die Entlehnungen von M^lle^ Des Roches. Parfait (III, 534) zitiert aus Ouyn gerade eine Stelle der Des Roches. Den Inhalt der Tragikomödie bildet die Begrabung eines Aussätzigen, die Erblindung des alten Tobias, die Reise des jungen, das Erwachen der Liebe in Tobias und Sara, Rückkehr nach Hause und Heilung der Blindheit des Vaters.

Schon bei der Tragikomödie des Ouyn macht sich die Nähe des drame libre bemerkbar. Noch mehr aber ist dies der Fall bei *Esaü ou le Chasseur, En Forme de Tragœdie* des Jesuiten Jean Behourt, Vorstand des Kollegs der Bons Enfants in Rouen. Ebenda fand auch am 2. August 1598 die Aufführung des Stückes statt, das dann im folgenden Jahre in Rouen im Druck erschien. Von Behourt stammen auch noch die *Tragicomédie La Polixene* (1597) und die *Tragédie Hypsicrate* (1604). In *Esaü* hören wir im I. Akt die Erzählung der Geschichte Abraham's und seiner Familie. Der II. und III. Akt zeigt uns den leidenschaftlichen Jäger, der sich von der Jagd auf einen Zehnender berichten läßt. «*Molière s'est rappelé certainement, dans la comédie des „Fâcheux", ce récit qui a de la couleur et du mouvement*» meint Jakob im Catalogue de la Bibl. Dram. de M. Soleinne. Im IV. Akt verschachert Jakob sein Erstgeburtsrecht an Esaü, der ihn im V. auch noch um den väterlichen Segen bringt. Die Sprache von Behourt zeigt ein Streben nach Schwung und klassischem Aufputz «*relevée de ces petites élegances qui sentent le bon écolier*». Diesen Worten Faguet's (S. 323) möchte ich auch noch seine Schlußbemerkung über Behourt beifügen: «*Behourt était un assez bon écrivain en vers et son seul tort a été de se croire un tragique, travers qui serait pardonnable, s'il n'était terriblement contagieux chez nous, au XVI^e^ siècle, et suivants.*»

3. Montchrestien und seine Zeitgenossen.

Mit Montchrestien sind wir an der Schwelle des neuen Jahrhunderts angelangt. Doch sei noch ein kurzer orientierender Blick in das erste Dezennium des 17. Jahrhunderts gestattet; denn die in dieser Epoche erschienenen Bibeldramen tragen noch den Stempel des vorausgehenden Jahrhunderts, dem ja auch noch der größere Teil des Lebens ihrer Verfasser angehört.

David ou l'Adultère und *Aman ou la Vanité* sind die beiden Bibeldramen des Antoine Montchrestien. Der eigentliche Name des Dichters lautete Mauchrestien, den er aber selbst in Montchrestien umgeändert hat. Er ist etwa 1575 als Sohn eines Apothekers in Falaise (Normandie) geboren. Schon von Jugend auf ist sein Leben voll der mannigfaltigsten Abenteuer. Um 1604 mußte er sogar Frankreich verlassen, weil er einen Edelmann im Duell getötet hatte. Er flüchtete sich nach England, konnte jedoch später wieder zurückkehren. Sein unruhiger Geist drängte ihn bald wieder in die politischen und religiösen Bewegungen. Als er in der Normandie für die Sache der Calvinisten focht, wurde er überfallen und getötet. Sein Leichnam wurde nach Domfort gebracht, dort verbrannt und seine Asche in die Winde gestreut im Jahre 1621. Trotz seines bewegten Lebens war Montchrestien ein fruchtbarer Schriftsteller. Außer einem berühmt gewordenen *Traité d'économie politique* (1615) stammen von ihm sechs Tragödien; neben den oben genannten noch «*Sophonisbe*», «*L'Escossaise*», «*Les Lacènes*» und «*Hector*». Ob seine biblischen Tragödien eine Aufführung erlebten, steht nicht fest, obgleich das Journ. d. Th. fr. auch hierfür Daten weiß. Nach ihm soll *David* 1595 auf dem Theater der Confrérie und *Aman* 1599 im Hôtel d'Argent im Marais aufgeführt worden sein. Die erste Ausgabe seiner Tragödien, die 1600 erschien und dem damals 13jährigen Prinzen Condé gewidmet war, arbeitete er vollständig um und ließ sie dann wieder 1604 erscheinen. Diese zweite Ausgabe stellt den definitiven Text dar. Er liegt auch in dem 1891 von Petit de Julleville veranstalteten

Neudruck vor. In Montchrestien haben wir den bedeutendsten Vertreter der Schüler Garnier's. Er ist in Sprache und Versbau seinem Vorbild sehr nahe gekommen. Hinsichtlich der Handlung führt er die Fehler desselben in erhöhtem Maße weiter. Da ihm Faguet (331) eine eingehende Studie gewidmet hat, so kann hier eine genauere Inhaltsangabe seiner biblischen Tragödien unterbleiben. Es genügt zu erwähnen, daß *David* die Beseitigung Urias, des Gemahls der Bethsabe und Gottes Strafankündigung hierfür zum Gegenstand hat und in *Aman* das bekannte Thema vom Hochmut und Fall dieses Mannes behandelt wird. Aus letzterer Tragödie hat auch Racine einige Stellen in seine „*Esther*“ übernommen.

Um dieselbe Zeit wie Montchrestien's Tragödien erschienen auch die des Jean de Virey, sieur du Gravier, Gentilhomme Normand. Als Kommandant der Stadt und des Schlosses Cherbourg verfaßte er in seinen Mußestunden *La Machabée Tragedie du martyre des sept frères et de Solomone leur mère.* Obwohl in Alexandrinern geschrieben, nähert sich dieses schwache Stück doch ziemlich stark dem mittelalterlichen Schauspiel. Es weist keine Einteilung in Akte oder Szenen noch auch einen Chor auf. Die Sprache grenzt bisweilen an das Triviale.[1]) Von einer Aufführung ist nichts bekannt. Der erste Druck rührt aus dem Jahre 1599 (Rouen) her, an den sich 1603 ein zweiter anschloß. Der Inhalt ergibt sich aus dem Titel. Während Solomone auf ihrem Schloß ihre sieben Söhne zum Festhalten am Glauben auffordert, erscheint ein Abgesandter des Königs Antiochus, um sie an den Hof desselben zu bringen. Dort dringt der König in die Mutter, dann in die Söhne, sie sollten den Göttern opfern. Da sich diese alle weigern, läßt er sie nacheinander zu Tode martern. Dieses Martyrium füllt fast die Hälfte des Stückes aus. Am Schluß fährt ein Blitz vom Himmel und legt einen Teil des königlichen Palastes in Asche. Mit den Gotteslästerungen des Königs schließt das Stück.

[1]) Nachdem z. B. die Soldaten einen Sohn der Solomone lange genug gemartert haben, sagt einer aus ihnen: «*Nous l'avons tant batu qu'il en est idiot.*»

Ebenfalls aus der Geschichte der Makkabäer stammt das zweite Drama: *La Divine et Heureuse Victoire des Macabees sur le roi Antiocus. Auecques la Repurgation du Temple de Hierusalem. Rouen 1611.* Es ist nicht besser als das vorhergehende Stück. Seinen Inhalt bilden die Kämpfe des Matatias und seines Sohnes Makkabäus gegen den König Antiochus, der in zwei Schlachten unterliegt, worauf der Tempel wiederhergestellt und ein Opfer dargebracht wird.

Noch geringer als die eben genannten Dramen ist *Joseph le Chaste, Comedie par le sieur du Mont-sacré, Gentilhomme du Maine.* Der Name (Ollenix) du Mont-sacré ist ein anagrammatisches Pseudonym für Nicolaus de Montreux (1560—1610), einen sehr fruchtbaren Dichter, der besonders dadurch bekannt ist, daß er die Gattung des Pastorale aus Italien entlehnte und in Frankreich einführte. Außer dem schon genannten biblischen Drama werden ihm noch drei Komödien (*La Joyeuse, La Decevante* und *Fleur de lys*) und sieben Tragödien (*Isabelle, Cléopâtre, Sophonisbe, Le jeune Cyrus, Annibal, Camma, Paris et Oenone*) zugeschrieben. *Joseph le Chaste*, in drei Akten mit Prolog und in zehnsilbigen Versen geschrieben, erschien 1601 in Rouen. In seiner Anlage und seinem derben Ton nähert sich dieses Stück sehr stark dem Mystère und hat auch mit der Komödie manches gemein. Deshalb meint Faguet (317): «*Cet auteur me semble avoir été assez incertain dans ses inclinations littéraires.*» In „*Isabelle*“ und „*Cléopâtre*“ berechtigt er zu den schönsten Hoffnungen, in „*Joseph le Chaste*“ macht er alle wieder zunichte. (Vgl. Ste-Beuve, S. 236.) Den Inhalt bildet die Geschichte des alttestamentlichen Hippolyt, des Joseph von Ägypten, von seinem Aufenthalt im Hause Putiphar's, dessen Frau ihn zu verführen sucht, bis zu seiner Erhöhung durch den Pharao.

Schwach und unbedeutend sind auch die anderen noch hierher gehörigen Dramen. So erschien 1601 in Paris «*Achab, Tragédie, composée par Rolland de Marcé, lieutenant général en la Seneschaussée.*» Achab, ein gottloser König auf dem jüdischen Throne, erhält durch den Propheten die Strafandrohung Gottes. Seine Reuegedanken aber werden von seiner Gemahlin Jezabel verscheucht, so daß er sich sogar

zu einem Beutezug entschließt. Den Propheten, der ihm abrät, läßt er töten. Kaum hat die Schlacht begonnen, erhält die Königin die Nachricht von der Verwundung des Königs. Bis er zu Jezabel gebracht wird, ist er schon tot. Die Königin wird ohnmächtig. Wieder zu sich gekommen, entsagt sie allem Schmuck und aller Freude, um nur mehr ihren Kindern zu leben.

Wie Lanson (X, 219) erwähnt, wurde vor 1604 in Usson vor der Königin Marguerite «*Jacob, histoire sacrée en forme de tragicomédie par Antoine de la Puiade*» aufgeführt. Das Stück war mir indes nicht zugänglich, weshalb ich mich auf eine bloße Erwähnung desselben beschränken muß.

Auch die folgenden drei *Tragédies sacrées* können keinen Anspruch auf literarische Bedeutung machen: *Dina ou le Ravissement*, *Josue ou le Sac de Jericho*, *Debora ou la Delivrance* von Pierre Nancel. Sie wurden für das Amphitheater in Doué verfaßt und daselbst im Jahre 1607 aufgeführt. Im selben Jahre erschienen sie auch im Druck. Dina behandelt den schon durch Perrin's Tragödie bekannten Stoff. Josue hat die Eroberung Jerichos zum Gegenstand, bei der dann Achan gegen Gottes Befehl Gold entwendet und deshalb gesteinigt wird. Debora ist eine Prophetin, die dem durch den König Jabin von Chanaan hart bedrängten israelitischen Volke den Barach als Feldherrn vorschlägt, der dann das Heer zum Siege führt. Der feindliche General, der in einer Hütte Schutz sucht, wird von der darin wohnenden Frau erstochen.

Den Charakter der Renaissancetragödie sehen wir noch einmal ausgeprägt in den Tragödien der beiden letzten Dichter dieses Dezenniums.

Unter den *Tragédies de Nic. Chrestien* (Rouen 1608) finden wir neben *Les Portugaiz infortunez* und *Alboin* auch eine biblische Tragödie *Amnon et Thamar*. Formell ist sie weit besser als die vorausgehenden, allein der Inhalt ist abstoßend. Es handelt sich um die Schändung Thamar's durch ihren Bruder Amnon und dessen Ermordung durch Absalon.

Endlich ist noch Claude Billard, seigneur de Courgenay zu erwähnen, der seine Tragödienstoffe bald aus dem Altertum (*Polyxène* und *Panthée*), bald aus dem Mittelalter

(*Mérovée*), bald aus der neuen und zeitgenössischen Geschichte (*Gaston de Foix* und *Mort d'Henri IV*) und auch aus der Bibel (*Saül*) genommen hat. Sie sind (außer *Mort d'Henri IV*) vereinigt in *Tragedies Françoises de Claude Billard, Paris 1610.* In seinem „*Saül*" behandelt er denselben Stoff wie J. de la Taille in *Saül le furieux,* indes mit viel weniger Geschick. Und doch galt er in seiner Zeit als bedeutender Dichter, wenn wir auch die Schmeichelei Habert's

> «*A Sophocle, Euripide et Seneque il fait honte,*
> *Jodele, la Peruse et Garnier il surmonte*»

für nicht ganz aufrichtig gemeint halten dürfen. «*Peu d'invention, une composition exacte et monotone, avec un peu de mouvement parfois au dénouement; beaucoup de déclamation et quelquefois un peu d'éloquence*», so lautet die Charakteristik, die Faguet von den etwas verspäteten Tragödien des Claude Billard entwirft.

Bevor wir zum zweiten Teil der Abhandlung übergehen, mögen hier einige Bemerkungen über die

Stellung der damaligen Dichter zu den Stoffen aus der Bibel

Platz finden. Daß die calvinistischen Dichter überhaupt nur diesen die dramatische Behandlung zugestanden (abgesehen natürlich von der Moralité) und sie in Gegensatz zu den «*fureurs poétiques à l'antique*» stellten, ist ohne weiteres zu verstehen. Mit welcher Intention sie aber ihre Dramen verfaßten, zeigt Bèze's Vorrede zu seinem Abraham, in der er schreibt: «*il m'est pris un desir de m'exercer à escrire en vers tels argumens, non seulement pour les mieux considérer et retenir, mais aussi pour louer Dieu en toutes sortes à moi possibles*». Damit spricht er unter stillschweigender Voraussetzung der religiös-polemischen Tendenz das Programm des protestantischen Bibeldramas aus, das auf seine Nachfolger übergegangen ist. Nur Rivaudeau nimmt hierbei insofern eine Sonderstellung ein, als er neben seiner hohen Verehrung des „göttlichen Wortes" sich doch teilweise der Renaissancebewegung anschließt.

Von den Renaissancedichtern selbst hören wir zuerst Grévin zu den Bibelstoffen Stellung nehmen. Er eifert in der Vorrede zu seiner Tragödie «*Mort de César*» (1560) gegen die Darstellung biblischer Stoffe auf der Bühne:

«Car il n'est pas nostre intention
De mesler la religion
Dans le subiect des choses feinctes
Aussi jamais les lettres sainctes
Ne furent donnees de Dieu
Pour en faire apres queique jeu.»

Erst Jean de la Taille hat durch seine beiden Tragödien den biblischen Stoffen das Heimatsrecht in der Renaissancedramatik erworben. Er spricht mit Geringschätzung von den profanen Stoffen und rühmt die biblischen Vorlagen «*que la verité mesme a dictees et qui portent assez sur le front leur saufconduit partout*». Als feinfühliger Dichter aber warnt er mit einem Seitenblick auf das protestantische Bibeldrama «*qu'il n'y ait point un tas de discours de Theologie, comme choses qui derogent au vray subiect et qui seroient mieux seantes à un Presche.*» (Vgl. auch die S. 64 zitierte Stelle.) Während dieses nun von jetzt ab immer seltener wird, beginnt von seiten der Renaissancedichter eine reiche Produktion biblischer Dramen. Es setzt eine „Reaktion gegen die schroffe Ablehnung geistlicher Stoffe durch die Jodelle'sche Schule" ein. So ruft Scévole de Ste-Marthe im Prolog zu Hiob aus:

«Or les poetes vieux et ceux dont la pensee
De payennes erreurs est encore insensee
Ont rendu jusqu'ici les théâtres tout pleins
De miseres de Troie et de malheurs thebains.
Mais nous qui du vrai Dieu connaissons mieux la gloire
Avons voulu changer les fables à l'histoire,
Afin de contenter le chrestien auditeur
D'un poeme chrestien et non pas d'un menteur.»

Ebenso hält es Rolland de Marcé für die Pflicht eines Christen «*d'employer ses honnestes loisirs à traicter de la saincte Escripture, plustost que s'amuser et perdre le temps à representer*

des fables et histoires profanes». Auch Garnier stellt einen biblischen Stoff über einen profanen (s. die Stelle S. 19).

Unter den Theoretikern ist es vor allem Vauquelin de Fresnaye, der in seiner *Art poëtique* wünscht:

«*du vieux testament*
Voir une tragedie extraite proprement».

Wie lebhaft sich diese Neigung bis zum Schluß des Jahrhunderts erhalten hat, zeigen Garnier's „*Juifves*" und Montchrestien's „*David*" und „*Aman*". Wie berechtigt sie ist, hat im folgenden Jahrhundert Racine mit seiner „*Athalie*" gezeigt.

Kapitel II.

Das biblische Drama des 16. Jahrhunderts in seiner Entwicklung unter dem Einfluss der literarischen Renaissancebewegung.

Am deutlichsten ist dieser in formeller Hinsicht zu erkennen, weshalb wir dieser Seite zuerst unsere Aufmerksamkeit schenken.

Klar liegt die Anlehnung an die Renaissanceliteratur vor in der Bezeichnung dieser dramatischen Erzeugnisse. Bei den Dichtern des protestantischen Bibeldramas begegnen wir einigem Schwanken. Schon Th. de Bèze hatte das richtige Gefühl, daß für sein Stück der Name Tragédie nicht ganz zutreffend sei und rechtfertigt sich damit, daß er nur zwischen den beiden Titeln Tragédie und Comédie die Wahl habe und «*pource qu'il tient plus de l'un que de l'autre, j'ay mieux aimé de l'appeler Tragedie*». Zu solcher Bezeichnung mag er um so mehr Grund gehabt haben, als sein Stück ja das gleiche Motiv behandelt wie die Tragödie *Iphigenie in Aulis* des Euripides. Ebenso kann er durch die Jephtestragödie seines Glaubensgenossen Buchanan beeinflußt gewesen sein. Interessant ist, daß das Stück des Georges aus dem Jahre 1588, das nur ein *remaniement* des Bèze'schen ist, den Titel Tragicomedie trägt. Diese Bezeichnung für einen biblischen

Stoff hat zum erstenmal A. de la Croix verwendet. Schon seit Ende des 15. Jahrhunderts war sie sowohl in der italienischen wie in der spanischen Dramatik üblich für einen tragischen Entwurf mit glücklichem Ausgang, ist dann auch in dieser Bedeutung in die französische Dramatik übergegangen und findet Anwendung, wenn sich auch kein definitives System hierin im 16. Jahrhundert nachweisen läßt, im allgemeinen wenigstens auf die dramatischen Produkte, deren „verwickelte bunte und gemischte Welt mit ihrem Wechsel von Drangsal und Freude" im Gegensatz steht zu der „einförmigen, freudlosen Welt" der Tragödie. Deshalb nennt auch Faguet die Tragikomödie einmal «*la tragédie déridée et souriante*» (212). Besonders liebten es die protestantischen Dichter ihre biblischen Dramen mit tragicomédie zu bezeichnen (La Croix, Ste-Marthe, Heyns etc.). So wäre diese Benennung auch angebracht bei den Davidtragödien des Desmazures, allein dieser hat sie absichtlich tragédies genannt «*pour enseigne aux passans rencontrée*», sucht jedoch sein Vorgehen damit zu rechtfertigen, daß, wie in den Stücken der profanen Dichter, «*les Personnes des Rois, des Princes, des faux dieux*» auftreten und zeigt auch durch das Beiwort «*saincte*» an, daß wir es mit einer besonderen Spezies von Tragödien zu tun haben. Die Bezeichnung tragédie sainte, die vor ihm schon Rivaudeau gebraucht hatte, findet sich im Laufe des Jahrhunderts neben tragédie sacrée oder prise de la Bible sehr oft für die Gattung der biblischen Dramen. Doch kommt auch der einfache Ausdruck tragédie ebenso häufig dafür vor. Ebert's Bemerkung (S. 130 u. 132), tragédie sainte (oder sacrée) sei die Benennung für Dramen, die „religiöse Zwecke" verfolgen und tragédie prise de la Bible diejenige für Dramen, welche „im bloßen modernen Kunstinteresse" geschrieben sind, trifft wohl für die erste Gattung zu; die Bezeichnung prise de la Bible führen dagegen nur La Taille's Tragödien, woraus aber noch keine Regel abstrahiert werden kann. Manchmal verbergen sich unter den Titeln tragédie und tragicomédie Produkte, die man eher als Mystères oder Moralités bezeichnen möchte; z. B. Josias, Adonias, Pharaon, Caïn, Jokebed, Machabée. Deshalb hat sich schon Jean de la Taille in seinem Prolog

zu Les Corrivaux darüber aufgehalten, daß die schönen Titel Comédie und Tragédie «*sont mal assortis à telles sottises, lesquelles ne retiennent rien de la façon ni du style des anciens*». Der Grund hierfür liegt besonders auch in dem Bestreben des Dichters, seinem Stück die Aufführung zu ermöglichen, wie weiter unten noch näher dargelegt werden soll.

Gegen Ende des Jahrhunderts finden wir für einige geistliche Dramen auch die Bezeichnung Comédie (z. B. bei *Joseph le Chaste*). Es liegt hier die Einwirkung der lateinischen Schuldramatik vor, deren geistliche Dramen vielfach den Titel Comœdia sacra führten. Besonders üblich war dies in den Niederlanden, weshalb auch Duvivier's *Abraham et Agar*, das ja in Rotterdam erschienen ist, Comédie genannt ist. Comédie war übrigens auch, wie Lanson (X, 414) bemerkt, der Gattungsname für jedes dramatische Produkt. Daß bei unseren biblischen Komödien nicht an das eigentliche Lustspiel gedacht werden darf, zeigt außerdem ihr Inhalt, der sich wesentlich von dem durch Ronsard für die Komödie vorgeschriebenen unterscheidet: «*la licence effrenée de la jeunesse, les ruses des courtisanes, avarice des vieillards, tromperie de valets*» (II, 7).

Außer comoedia sacra sind die lateinischen Dramen auch mit historia bezeichnet, was wir ebenfalls bei einigen späteren französischen Bibeldramen antreffen können; z. b. bei der *Tragicomédie de Job* von Ste-Marthe (in Lanson X, S. 202. A. 6) und *Jacob* von A. de la Puiade. Matthieu bezeichnet *Esther* als histoire tragique. Es wäre also verfehlt bei der Bezeichnung histoire ohne weiteres an ein Mystère zu denken.

Auch die äußere Einteilung der biblischen Dramen läßt deutlich die Einwirkung der Renaissanceliteratur erkennen. Bei einigen Dramen protestantischer Dichter (Bèze, La Croix, Desmazures, Ste-Marthe, Heyns) und bei dem mystèreartigen *Pharaon* des Chantelouve und *Caïn* des Lecoq finden sich Prolog und Epilog, die sich durch Anlehnung an die Komödien oder auch durch Übernahme aus dem Mystère, das sie allerdings auch seinerseits von den Komödien hat (s. Ebert. S. 85), erklären lassen. Ihre Funktion ist genau die gleiche wie bei den Komödien: Begrüßung der Zuschauer, Erklärung

des Schauplatzes, (bisweilen) Andeutung der Handlung. Bitte um Stillschweigen ist der Inhalt des Prologs, während der Epilog die gute Lehre des Stückes zusammenfaßt. In *Jokebed* und *Judith* von P. Heyns sind Prolog und Epilog in Gespräche zweier allegorischer Personen aufgelöst, ein Verfahren, das sich besonders häufig in den italienischen Komödien findet. In ähnlicher Weise belebt Montreux seinen Prolog durch Einführung eines Echos. Wenn aber auch einigen strengeren biblischen Renaissancedramen ein Prolog vorangeht, wie z. B. der *Esther* des P. Matthieu, so hängt dieser doch im Gegensatz zu den eben erwähnten in keiner Weise mit dem Stück selbst zusammen und ist lediglich eine Art «*Récit pour l'Entrée des Jeux*» wie bei P. Nancel.

Ferner hat man einen Einfluß der Renaissance in der Dreiteilung der Davidtragödien des Desmazures sehen wollen, indem man die antike Trilogie als Vorbild hierfür annahm. Nach dem ganzen Aufbau dieser Dramen und der literarischen Neigung Desmazures' aber scheint diese Möglichkeit fast ganz ausgeschlossen. Viel näher liegt hier die Annahme einer Beeinflussung durch die Einteilung der Mystères in journées.

Klar zeigt sich aber der Renaissanceeinfluß wieder in der Einteilung in Akte. Th. de Bèze gibt in seiner Vorrede selbst an, daß er sein Drama durch «*Pauses*» geteilt habe «*à la façon des actes des Comédies*», also in 3 Akte. Diese Dreiteilung finden wir aber bei keinem seiner Nachfolger mehr, sondern nur später noch einmal in der *Comédie Joseph le Chaste* von Montreux. Als Norm für die Akteinteilung galt indes Seneca's Beispiel [1]) und die Horazische Vorschrift der Fünfzahl, die zuerst die Humanisten befolgt haben. Ihrem Vorbild folgte dann die französische Renaissancedramatik. Von den biblischen Dramen sind nur *La Déconfiture de Goliath*, *Les Enfants en la fornaise*, die Davidtragödien des Desmazures

[1]) „Die unter Seneca's Namen uns überlieferten Tragödien weisen sämtlich die Einteilung in 5 numerierte Akte auf (ausgenommen sind nur die unvollständig erhaltenen Phœnissae). Bei den Griechen war aber die Zahl der zwischen Prolog und Exodus befindlichen Epeisodien nicht auf 3 beschränkt, während bei den Römern für Tragödie und Komödie die Fünfzahl der Akte üblich war" (Böhm).

und die beiden *Machabées* des Virey ohne jede Unterscheidung der Akte. Zwar finden sich in den Stücken von Coignac und Desmazures gewisse Einschnitte, die nach dem Muster ihres Vorbildes durch «*Pause*» angezeigt sind, aber diese kehren zu oft und zu unregelmäßig wieder, um eine organische Einteilung zuzulassen. In der Tragikomödie des La Croix aber läßt sie sich durchführen durch die vier Einschnitte, welche die Chorgesänge in die Handlung machen.

Bei den übrigen biblischen Dramen ist die Einteilung durchgeführt durch die ausdrückliche Bezeichnung der 5 Akte, die meist durch einen Chor getrennt werden, wie wir es zum erstenmal im *Aman* des Rivaudeau antreffen und wie es von La Taille ab (außer bei den schon erwähnten Dramen des Virey und Montreux) durchweg der Fall ist.

Viel seltener dagegen ist die Andeutung der Szenen. Da auch die Renaissancetragödie diese erst später aufweist, so ist sie in der früheren Zeit als direkter Einfluß der Komödie zu betrachten. Im protestantischen Bibeldrama treffen wir die Andeutung der Szenen nur in den beiden Tragödien des Messer Philone. Im *Josias* ist der Szenenwechsel durch «*Pause*» angezeigt, während im *Adonias* einer neuen Szene in der Regel das Bibelzitat vorangeht, das ihr den Inhalt geliefert hat. Von La Taille ab ist der Szenenwechsel, sofern er überhaupt bezeichnet wird, dadurch angedeutet, daß die Namen der Personen, die im folgenden miteinander sprechen, der betreffenden Szene vorangedruckt sind, also genau wie in der profanen Renaissancetragödie. Matthieu schickt außerdem auch für jede neue Szene ein Argument voraus. Ein beliebtes, allerdings primitives Mittel, den Szenenwechsel anzudeuten, haben die Dichter biblischer Stoffe aus der Renaissancedramatik übernommen, indem sie auf eine neue Person aufmerksam machen durch Wendungen wie:

»*Voicy auec le Roy . . .*
La Dame Phitonisse» oder
«*Mais voi-ie pas Joab?*» (J. de La Taille)
«*C'est sans doute Nadab*
Je vay parler a luy» (Montchr.) etc.

Die ausdrückliche Bezeichnung der Szenen findet sich nur in *Pierum, Jakobel* und *Joseph le Chaste*. Auch M^lle^ Des Roches hatte den Akt des *Tobie*, den sie geschrieben, in 7 Szenen eingeteilt. Aber Ouyn hat ihn ohne die Szenenbezeichnung in seine *Tragicomedie de Tobie* aufgenommen.

Ein weiteres Beispiel des klassischen Einflusses ist der Chor. Hierbei macht sich schon im Humanistendrama die Vorliebe für Seneca geltend, weil seine Chöre einen einfacheren Strophenbau aufweisen als die *innumerabilis illa carminum varietas* der griechischen. Vom lateinischen Schuldrama ging der Chor in die französische Dramatik über. Wir müssen uns nun zuerst klar machen, welche Auffassung die Renaissanceliteratur von ihm hatte. Am deutlichsten gibt sie Scaliger wieder, der ihn in seiner *Ars poëtica* vor allem als *pars inter actum et actum* bezeichnet, dann aber auch noch besonders hervorhebt „*ut Chori cantus semper ducatur ex ideâ argumenti vel totius fabulae vel praesentis fortunae, loci, personae et eiusmodi . . . Interdum consonat, interdum luget simul: reprehendit, praesagit, admiratur, indicat, admonet, discit ut doceat, eligit, sperat, dubitat.* (Vgl. Horaz, *ars poët.* 196—501.) *Denique Chori omnino est ἠθοποιία καὶ πάθος.*“ Damit sind die Funktionen des Chors in der französischen Renaissancedramatik im wesentlichen gekennzeichnet. Das biblische Drama hat sich ihr darin allmählich angeschlossen. In den calvinistischen Stücken kann man von einem eigentlichen Chor überhaupt noch nicht sprechen. Seine Stellung nimmt hier die «*Troupe*» ein. Th. de Bèze kennt, wie Morf bemerkt, „die schwere, gelehrte Redeweise der Chöre ab, aber behandelt die Hirten als dramatischen Chor und eliminiert ihre Spiele und Tänze, mit denen das Mysterium die Zuschauer ergötzte“. Er läßt aber auch manchmal die *Troupe* an Vorausgegangenes anknüpfen und Betrachtungen anstellen. Dabei zerfällt sie, wenn die Hirten miteinander sprechen, in zwei *Demies troupes*, während sie sonst ein geschlossenes Ganzes bildet. Diese Zweiteilung läßt sich, wenn man nicht schon hier einen Einfluß Seneca's sehen will, durch das Bestreben des Dichters erklären, seinem Stück dadurch auch dramatisches Leben zu verleihen. Deshalb nimmt auch die *Troupe* lebhaft am Dialog teil.

Sein unmittelbarer Nachfolger Coignac führt in seiner Tragödie eine Gruppe «*Filles d'Israel*» auf, ohne sie troupe oder chœur zu nennen und läßt sie nur am Schluß einen Cantique singen, dem zugleich die Noten beigegeben sind, wie es auch in der ersten Ausgabe der Davidtragödien des Desmazures der Fall gewesen sein soll. In *David combattant* finden wir zwei selbständige «*Trouppes*», deren jede noch eine *Demie Trouppe* zur Seite hat. Auch hier tragen die *Trouppes* mehr dramatischen Charakter, indem sie sogar Intriguen gegeneinander ausspinnen. Eine ähnliche Teilung weisen noch die «*chores*» der beiden Tragödien des Messer Philone auf. In *Josias* fehlen am Schluß der ersten 4 Akte die Chorgesänge, während sie innerhalb dieser Akte Verwendung finden. Die sonstige Behandlung des Chores beschränkt sich bei Desmazures und Philone darauf, eine im vorausgehenden angedeutete Stimmung weiterklingen zu lassen. Allerdings erfüllt doch mancher Chorgesang nicht einmal diese Aufgabe, sondern ist lediglich eine Psalmenübersetzung, die ohne jeden Zusammenhang dasteht und vielfach noch irgend eine calvinistische Ansicht illustrieren soll. Bemerkenswert ist auch der «*Chore de trois Princes*» im *Josias*, der in unzählig vielen Strophen die Pflichten eines Herrschers darlegt, also rein didaktisch ist.

A. de Rivaudeau geht auch hier seine eigenen Wege. Zwar führt sein Chor noch die Bezeichnung troupe, aber der Dichter schließt sich schon viel enger an die Renaissancetragödie an, indem er jeden Akt mit einem «*chant de la troupe*» beendigt. Außerdem greift der Chor nicht mehr in die Handlung ein, sondern trägt ausschließlich kontemplativen Charakter. Besonders auffallend ist seine Chorbehandlung am Schluß der ersten zwei Akte. Er läßt jedesmal einen zweiten Chorteil von einer „Anderen aus der Troupe" singen. Den Grund hierfür scheint mir folgende Erwägung zu geben. Gerade diese beiden Schlußgesänge sind bedeutend länger als die übrigen. Deshalb hat er, um eine Monotonie zu vermeiden, einen zweiten Teil mit verändertem Versbau einer zweiten Sängerin in den Mund gelegt. Im allgemeinen zeigt sich also hinsichtlich des Chores in der Entwicklung des calvinistischen

Dramas wenig Verständnis für seine eigentliche Aufgabe und nur eine langsame und schwerfällige Annäherung an die Renaissancetragödie, deren Boden wir mit Jean de la Taille betreten. Dieser spricht sich in seiner *Art de la Tragédie* folgendermaßen über den Chor aus: «*Il fault qu'il y ait un Chœur, c'est à dire une assemblee d'hommes ou de femmes, qui à la fin de l'acte discourent sur ce qui aura esté dit devant: et surtout d'observer cette manière de taire et de suppleer* (vgl. Horaz „*tegat commissa deosque precetur*") *ce que facilement sans exprimer se pourrait entendre avoir esté fait en derrière;*». [1]) Er wiederholt also nur die Ansicht der Renaissancedramatik über den Chor als „*κηδευτὴς ἄπρακτος*".

In der Folgezeit haben fast alle Dichter biblischer Stoffe ihren Dramen Chöre beigegeben, die im allgemeinen eben auch die Aufgabe der Chöre der profanen Renaissancetragik inne hatten. In den meisten Dramen treten mehrere Chöre auf. Am weitesten geht hier P. Matthieu; er gibt in

[1]) Er fährt dann fort: «*et de ne commencer à deduire sa Tragedie par le commencement de l'histoire ou du subiect, ains vers le milieu ou la fin ... à la mode des meilleurs Poëtes vieux ... Mais je serois trop long à deduire par le menu ce propos que ce grand Aristote en ses Poëtiques, et après luy Horace ... ont continué plus amplement et mieux que moy.*» Klein (S. 21) interpretiert diese Stelle „daß er (der Chor) das jeweilige materielle Interesse wach erhalte, indem er nicht zu lange bei dem Anfang verweile, sondern auf den raschen Verlauf der Handlung hinarbeite. Dies im einzelnen auszuführen, würde ihn zu weit ablenken, er verweise nur noch auf Horaz und besonders Aristoteles, der seine Gedanken mit großer Feinheit dargelegt habe", und fügt dann bei: „Dort allerdings suchen wir vergebens nach solchen Rezepten; würde es doch dem Wesen des Chores als des Vertreters des lyrischen Prinzips in der Tragödie zuwiderlaufen, wenn er tätlich in die Handlung eingreifen wollte, und anders läßt sich doch das «*deduire la Tragedie vers le milieu ou la fin*» des J. de la Taille nicht auffassen."

Es läßt sich aber, glaube ich, doch anders auffassen. Liegt es nicht viel näher, nach dem Strichpunkt (nach *derrière;*) einen neuen Gedanken anzunehmen, der sich nicht mehr auf den Chor, sondern den Aufbau der Tragödie bezieht? Nämlich: „du sollst die Handlung der Tragödie nicht ab ovo beginnen, sondern medias in res gehen: das haben ja schon Horaz und Aristoteles mit großer Feinheit dargelegt." In dem Werner'schen Neudruck heißt es übrigens *deduire sa Tragedie*. Dadurch aber gewinnt die eben vorgebrachte Ansicht.

seiner *Esther* jeder Hauptfigur einen Chor bei und läßt dann außerdem noch einen weiteren Chor auftreten:

Assuere — Chœur des Princes;
Esther — Chœur des Princesses;
Mardochée — Chœur des Juifres;
Chœur.

Eine Teilung des Chores ist wohl auf Seneca zurückzuführen, in dessen Tragödien sie einigemal vorkommt, während die griechische Dramatik nur in der *Lysistrate* des Aristophanes und im *Aias* des Sophocles einen doppelten Chor aufweist.

Daß auch die spätere Zeit noch die eigentliche Bestimmung des Chores verkannte, geht aus der Vorrede Garnier's zu seiner *Bradamante* hervor, wo er sagt: «*Et parce qu'il n'y a point de chœurs, comme aux tragedies precedentes pour la distinction des actes*» etc. Also noch kein Fortschritt in der Auffassung seit Scaliger!

Von Perrin ab begegnen wir in den Dramen, die sich mehr dem Mysterienstil nähern, also volkstümlicher sein wollen, dem Bestreben, den Chor als ein die Handlung aufhaltendes Element mehr und mehr zu unterdrücken. Perrin selbst hat dem ersten und zweiten Akt seines *Sichem* keinen Chor beigegeben. Ouyn hat den Chor nur mehr im 4. Akt des *Tobie*, den M^lle^ Des Roches gedichtet hatte, beibehalten. Heyns und Virey haben ihn in ihren Dramen überhaupt nicht mehr. Die Dichter dagegen, die starr in den Bahnen der Renaissancetragödie weiterwandelten, wie Montchrestien und Billard, mußten auch den Chor mitführen. Inzwischen feierte schon Hardy seine Triumphe, der der altersschwachen Renaissancetragödie und damit auch dem Chor den Todesstoß gegeben hat.

Der Betrachtung des Einflusses der Renaissancebewegung auf die Sprache der Bibeldramen mag zuerst eine kurze Bemerkung über die Orthographie vorangehen. Im 16. Jahrhundert begegnen wir zwei Richtungen: die eine will die französischen Worte in der Schreibweise dem betreffenden lateinischen Grundwort anpassen (z. B. nopces — nuptiae), wodurch eine große Anzahl parasitischer und auch falscher

Buchstaben in die Wörter eindrang; die andere strebt nach möglichstem Ausgleich zwischen Aussprache und Schriftbild eines Wortes (z. B. aferes = affaires). Die erste, in ihrem etymologischen Prinzip der Renaissancebewegung mehr entsprechend, war die weitaus stärkere und wurde auch von den Dichtern der biblischen Stoffe angenommen, während die andere, mehr revolutionäre, bei ihnen überhaupt keine Aufnahme fand. Schon Th. de Bèze weist sie im Vorwort zu seinem *Abraham* ab mit dem Bemerken, daß es, wollte man schreiben wie man spreche, ebensoviele Orthographien als Gegenden, ja als Personen überhaupt, geben würde.

Die Sprache der Bibeldramen ist im allgemeinen diejenige des 16. Jahrhunderts überhaupt.

In der ersten Hälfte desselben drückt ihr die Schule Marot's ihren Stempel auf, während in der zweiten Hälfte der Einfluß der Plejade, also besonders Ronsard's, sich in ihr geltend macht. Doch zeigt sich daneben auch die von Ronsard bekämpfte Tendenz, sie mit Worten, die dem Griechischen, Lateinischen und Italienischen (gegen Ende des Jahrhunderts auch dem Spanischen) entnommen sind, zu durchsetzen. Die Sprache der zweiten Hälfte des Jahrhunderts steht also unter dem Einfluß der Vollrenaissance. In den biblischen Dramen tritt dieser vor allem im Vokabular und im Stil zutage. Es ist jedoch unmöglich, im Rahmen dieser Arbeit eine erschöpfende Darstellung dieses Einflusses zu geben. Es mögen, um ihn zu kennzeichnen, die wichtigsten Gesichtspunkte genügen.

Das Bestreben der Plejade, eine von der Prosa unterschiedene poetische Sprache zu schaffen, hat eine Bereicherung des Vokabulars herbeigeführt, das dann auch unsere Dichter teilweise übernommen haben. Freilich haben die calvinistischen Dichter hiergegen Front gemacht und die *termes nouveaux* bekämpft; allein sie hatten dabei mehr die Entlehnungen aus anderen Sprachen im Auge.

Diese Bereicherung erreichten die Plejadendichter einmal durch die vermehrte Bildung von Deminutiven, die wir dann auch in den Bibeldramen zahlreich vertreten finden. Adjektive und Substantive auf et wie seulet, povrette (Desmazures), enfantet (Garnier), montaignette (La Croix), desgleichen auf elet

wie mignolet (Coignac), grandelet (Chantelouve), Dieutelet (Matthieu), Roitelet (Nancel) finden sich fast in allen Dramen; ferner Verba auf etter und otter, z. B. furetter (Chrestien), vivoter (Nancel). Ein deutliches Beispiel für die beliebte Verwendung solcher Deminutivformen bieten uns die Tragödien des P. Matthieu, dessen *Vasthi* folgende Stelle beispielshalber entnommen ist:

«*Je voy un petit ruisselet*
Qui gargouilloit son eau sur le bord verdelet
Sortant d'un roc moussu esmaillé de fleurettes
Où toujours voletoyent les gentiles auettes.»

Eine weitere Bereicherung des Wortschatzes hat die Ronsard'sche Schule durch die Homer nachgebildeten zusammengesetzten schmückenden Beiwörter erzielt. Die ganze Renaissancetragik hat sich ihrer bedient und nach deren Vorbild auch die biblischen Dramen. So begegnen wir überall Ausdrücken wie les champs porte-pastures (Fl. Chrestien), les cheveux souffle-feu de Phœbus (d'Amboise), etc. Den stärksten Gebrauch davon hat auch hier P. Matthieu gemacht. Jede Seite bietet uns Beispiele wie nerfs tu-geant, Dieu lance-tonnerre, le donne-lumière astre.

Andere Einflüsse sind nur vereinzelt zu konstatieren und es begegnen italianisierte, durch den Hof der Medicis importierte Formen wie justissime (Josias) oder einfältige Spielereien wie flo-floter, le hastif bat-bat du cœur (Matthieu) glücklicherweise nur selten.

Intensiver als das Vokabular ist der Stil der biblischen Dramen durch die Renaissancebewegung, speziell die Renaissancetragödie beeinflußt. Zwar sind hierbei die ersten calvinistischen Tragödien auszunehmen; denn in ihnen treffen wir noch den einfachen naiven bisweilen auch preziösen Stil der Marot'schen Schule an. Th. de Bèze verwirft die Bestrebungen der neueren Dichter und meint in seinem Glaubenseifer für den Calvinismus: «*A la verité, il leur seroit mieux seant de chanter un cantique à Dieu que de Petrarquiser un Sonnet . . . ou de contrefaire ces fureurs poëtiques à l'antique pour destiller la gloire de ce monde et immortaliser cestuy-ci ou ceste-*

la . . . Je n'ay voulu user de termes ni de manières de parler trop esloignees du commun, encore que je sache telle avoir este la façon des Grecs et des Latins principalement en leur Chorus.»

Während Rivaudeau dann in seiner Sprache den Renaissancepoeten verrät, hat sich Desmazures an Bèze angeschlossen:

«*laissant la marche à part*
Du brodequin tragique et des termes le fard».

Allein er hat sich in seinem Stil schon nicht mehr ganz dem Renaissanceeinfluß entziehen können, der unter den folgenden Dichtern sich immer stärker geltend macht. J. de la Taille's Dramen tragen schon, wenn auch noch in schwerfälliger und ungeschickter Weise, ganz das sprachliche Gewand der Renaissancetragödie, in das sich auch die biblischen Dramen der Folgezeit (abgesehen von denen des Lecoq, Duvivier, Heyns, Virey und Montreux) kleiden. Rhetorischer Schwulst und pathetische Deklamationen, eine Folge der Nachahmung Seneca's, tritt uns in diesen Tragödien entgegen. Auch Garnier und Montchrestien sind von diesem Vorwurf nicht zu reinigen.

Gehen wir nun zu den einzelnen Erscheinungen über, in denen der Einfluß der Renaissanceliteratur auf den Stil der biblischen Dramen zu konstatieren ist.

Die Epitheta ornantia, eine Einwirkung Ronsard's, haben bereits Erwähnung gefunden. Es seien nur noch einfache hinzugefügt wie l'oblieuse nuict, les Aquilons mugissans, les laineuses brebis etc., die ebenso zahlreich wie die früher erwähnten zusammengesetzten auftreten und dem Substantiv mehr Farbe und Leben verleihen.

Schon Jodelle und nach ihm alle Dichter der Renaissancetragödien haben, wenn sie mit besonderem Nachdruck sprechen oder das Pathos erhöhen wollten, zur Wiederholung des wichtigsten Satzteiles gegriffen. Dafür haben wir auch in unseren Bibeldramen zahlreiche Beispiele, von denen nur zwei zur Illustration angeführt seien: Saul, der nach seinem Wutanfall allmählich wieder zu sich kommt, stößt aus seinem verzweifelnden Herzen die Worte hervor:

«*Ha, ha, je sens, je sens au plus creux de moy mesme*
Ramper le souvenir de mes cuisans ennuis» (La Taille).

Den Tod als Erlöser herbeiwünschend, beginnt er:

«*Mort, fin de mes langueurs, mort cent fois desirée,*
Mort, le dernier refuge . . .» (Billard).

Ebenso oft begegnet die Wiederholung derselben Worte am Anfang mehrerer Verse nacheinander, die Anaphora: Zornig über den Ungehorsam Vasthi's ruft der König Assuerus aus:

«*Une humble et non Vasthi sera jointe auec moy,*
Une humble et non Vasthi brizera mon esmoy,
Une humble et non Vasthi rejouira ma face,
Une humble et non Vasthi jouyra de ma grâce» (Vasthi).

Erinnert diese Anaphora nicht sogleich an die viermalige Wiederholung des *La Parque et non César* im 4. Akt der *Cléopâtre* des Jodelle?

Die Beispiele für dieses der Renaissancetragödie sehr geläufigen Mittels ließen sich noch vermehren. Manche solcher Wiederholungen wirken zwar, statt das Pathos zu erhöhen, nur lächerlich und oft scheinen sie überhaupt bloß ein Mittel zu sein, den Vers zu füllen.

Ein weiteres neues Moment in der Ausdrucksweise, das den antiken Schriftstellern nachgeahmt oder von der profanen Renaissancetragödie in die biblischen Dramen übergegangen ist, sind die Umschreibungen. So spricht Esau vom Greisenalter als vom *l'hiver des ans*, das Meer ist *les flots de Neptune*, die rauschenden Wogen: *Du fier Neptun la murmurante bouche*, der Mond *la seur du Soleil* (Vasthi), die Sonne *la torche dorée*, die Augen *les beaux Soleils d'amour, deux logis d'amour, douces prisons de belles demoiselles* etc. Besonders häufig und charakteristisch treten die Umschreibungen für die Tageszeiten auf; z. B. für den Morgen:

«*Le jour chasse la nuit coye*
Sorti du Levant» (*David triomph.*)

oder «*Devant que l'Aurore pourpree*
Quittast du vieil Tithon la couche diapree» (*Esaü*);

für den Mittag:

«Car il estoit le temps qu'au milieu de la plaine
De l'Olympe estoilé se pourmenoit Phœbus» (*Esaïi*);

für den Abend:

»Avant que de Febus la lampe iaunissante
Se plonge en l'Ocean» (*Holoferne*).

Daneben finden sich auch noch andere Umschreibungen. Um auszudrücken, daß ein Jahr verflossen ist, heißt es in den *Juifves*:

»Desia le grand flambeau qui court perpetuel,
Auoit fait dessus nous un voyage annuel.»

Um den Tod des Jonathan anzudeuten, läßt Billard seinen Helden sagen:

«Jonathan qui maintenant se lave
Au Cocyte flotant.»

Osten und Westen sind in *Aman* (Montchr.) umschrieben mit den Worten:

«Au bord où le soleil vient sa torche allumer
A celui qui le void esteindre dans la mer.»

Die angeführten Beispiele zeigen uns auch noch großenteils einen weiteren Einfluß, indem sich die Renaissancepoesie auf unsere biblischen Dramen geltend macht: die Verwendung antiker Mythologie, *«une mosaïque d'allusions à de vieilles histoires fabuleuses, de souvenirs mythologiques»* (Du Meril, S. 27). Das ganze mythologische Arsenal der Alten wird auch von unseren Dichtern geplündert. Allerdings haben sich die calvinistischen Dichter von dieser Sucht ziemlich freigehalten, ja sie bekennen sich als offene Gegner dieser Manie wie Fiefmelin, der im Vorwort seines *Jephte* (noch 1601!) erklärt:

«Je ne suis point de ceux qui partout subtilisent
Et les textes sacrez, doctes, mythologisent.»

Auch enthalten sich die mehr mittelalterlicher Manier sich nähernden Dramen ebenfalls des dem Volke unverständlichen mythologischen Apparats, aber in den eigentlichen biblischen Renaissancedramen begegnen wir antiken Göttern und

Heroen: Jupin, Mars, Apollon, Venus, Cupidon, Hercule, Phœbus, sie alle treffen wir neben Jehova und seinen Engeln. Durch Reminiszenzen an antike Sagengeschichte suchen die Dichter ihren Vergleichen Schwung zu geben:

«Comme les Geants entassants monts sur monts» etc.
(*Saül* d. La Taille.)

Christliche und heidnische Vorstellung mischt sich in der Stelle:

«et vous Anges encore
Que l'arrogance fit auecque Lucifer
Culbuter de l'Olympe au parfond de l'enfer» (Ibid.).

Ferner ist noch einer Erscheinung zu gedenken, die in der italienischen Renaissanceliteratur in Petrarca ihren Hauptvertreter gefunden hat und durch diesen auch in der französischen Literatur in hohe Blüte gekommen ist (besonders bei Ronsard). Es ist die Personifikation der Natur, die in echt antiker Weise wieder zu leben beginnt. Alle Freuden und Leiden werden ihr geklagt und sie wird dann zur Anteilnahme aufgefordert:

«O beau Soleil luisant qui redores le monde
. . . . . .
Rayonnante lumière, œil de tout l'univers
. . . . . .
Tu sois le bien venu.» (Garnier.)

«Astres qui sur nos chefs eternels flamboyez
Regardez mes tourmens, mes angoisses voyez» (Ibid.).

In bewegten Worten nehmen die Helden von der *douce clarté*, von der ganzen Natur Abschied:

«Adieu terre plantoureuse
N'aguere si populeuse
. . . . . .
Adieu Siloé, fonteine
. . . . . .
Adieu cousteaux et valees
Adieu rives desolées

Adieu verdureux Hebron
Vieil territoire d'Efron» etc. (Garnier).

Ebenfalls Petrarkismus ist die Anrede einer geliebten Person mit *mon seul souci, mon âme, mon amour* etc.

«*Soleil, l'œil de mes yeux et le cœur de mon cœur*»
wird Dina von Sichem angesprochen.

«*Qu'as-tu, ma chère amour, mon petit œil, mon âme*»?
fragt Assuerus seine geliebte Esther (Montchr.).

Endlich ist bei der Behandlung des Renaissanceeinflusses auf die Sprache auch noch jener Erscheinung zu gedenken, die der ganzen dramatischen Poesie der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein charakteristisches Gepräge verliehen hat: die moralisierende Tendenz, die ihren klarsten Ausdruck in dem Reichtum an Sentenzen findet. In dieser Hinsicht hat vor allem Seneca dem Geschmack der damaligen Dichter entsprochen. Schon Scaliger empfiehlt den ausgedehnten Gebrauch der Sentenzen, Du Bellay preist ebenfalls die Vorzüglichkeit der *graves sentences*; Ronsard gibt den Rat: «*Tu dois illustrer ton œuvre par excellentes, et toutefois rares sentences*» und stellt den moralisierenden Charakter der Tragödien in den Vordergrund: «*lesquelles sont du tout didascaliques et enseignantes et il faut qu'en peu de paroles elles enseignent beaucoup comme mirouers de la vie humaine*» (III, 19). Deshalb tritt der Sentenzenreichtum schon in Jodelle's Tragödien auf, besonders in den Chören. Was nun die Bibeldramen betrifft, so ist auch hier bei den calvinistischen Dichtern eine starke Zurückhaltung zu bemerken, obwohl ihre Dramen, der Absicht ihrer Verfasser entsprechend, ja ausgesprochene moralisierende Tendenz zeigen. Auch die späteren volkstümlichen Erzeugnisse, wie die Dramen des D'Amboise, Chantelouve und Ouyn lassen eine Beeinflussung in dieser Hinsicht nicht erkennen. Die übrigen Dramen dagegen halten hierin mehr oder weniger gleichen Schritt mit der profanen Renaissancetragödie und heben meist auch wie diese die Sentenzen durch den Druck oder durch «*guillemets*» hervor. Darin liegt noch ein Erbstück des lateinischen Schuldramas, in dem durch diese Mittel auf die loci nobiles aufmerksam gemacht wurde.

Damit ist im allgemeinen der Einfluß gekennzeichnet, den die literarische Renaissancebewegung auf unsere biblischen Dramen in sprachlicher Hinsicht ausgeübt hat.

Bei der Betrachtung des Versbaues derselben zeigt sich ein solcher vor allem in der immer häufigeren Anwendung des Alexandriners. Zwar war dieser schon lange bekannt, aber in der der Renaissance vorausgehenden Zeit sehr vernachlässigt worden. Ronsard, der sich in der ersten Vorrede zu seiner *Franciade* hinsichtlich des Alexandriners rühmt «*lesquels vers j'ay remis le premier en honneur*» (III, 11), will ihn zwar in erster Linie als *vers héroique* im Epos angewendet wissen, doch beweist die bald darauf folgende Stelle, daß er ihn auch als Vers der Tragödie (und der Übersetzungen) wünscht und begründet es in der zweiten Vorrede der *Franciade*: «*encore qu'ils respondent plus aux senaires des trayiques*» (III, 15). Jodelle hat in seiner *Cléopâtre* neben dem Zehnsilbler auch den Alexandriner häufig gebraucht und *Didon* ist schon durchweg in Alexandrinern verfaßt. Ebenso finden wir ihn bei Grévin und Garnier ausschließlich verwendet (abgesehen selbstverständlich von den Chorgesängen — der Chor ist bisweilen, wenn er am Dialog teilnimmt, in Alexandrinern geschrieben). Wie haben sich nun die Bibeldramen dazu gestellt?

In *Abraham sacrifiant* findet sich noch gar kein Alexandriner. Er hat das Versmaß der Mystères. Dagegen taucht schon bei Coignac neben den übrigen Versarten auch der Alexandriner auf. Desgleichen bei La Croix, der auch noch Prolog und Epilog in Alexandrinern geschrieben hat wie Desmazures. Dieser gebraucht aber in seinen Dramen selbst nur mehr Zehnsilbler und Alexandriner, während Philone wieder zu der Manier des Bèze zurückgreift. Bei Rivaudeau und den Übersetzungen der Tragödien des Buchanan zeigt sich entschiedene Vorliebe für den Alexandriner gegenüber dem Zehnsilbler. J. de la Taille verwendet zwar neben dem Alexandriner auch noch den Zehnsilbler. Aber von da ab sind sämtliche dramatischen Produkte mit biblischem Stoff bis Claude Billard's *Saül* in Alexandrinern geschrieben. Ausgenommen sind nur: *Caïn*, der in der Verwendung sämtlicher

Versarten (außer Alexandriner) sich auch hierin als Mystère kennzeichnet, *Joseph le Chaste*, der in Zehnsilblern abgefaßt ist, und die noch später zu erwähnenden Dramen von Duvivier und Heyns. Wie sehr der Alexandriner festen Fuß gefaßt hatte, zeigt uns der Umstand, daß er selbst in den Tragödien des Virey, die ja den schwächsten Renaissanceeinfluß aufweisen, der alleinige Vers ist und daß er bei Montchrestien auch in einige Chorgesänge eingedrungen ist (*David* Schlußchor des I. und II. Aktes, während er am Schluß des IV. Aktes im Wechsel mit Sechssilblern vorkommt, ein Verfahren, das schon Garnier in *Troades III* mit Glück angewendet hat).

Die Verse sind durch den Reim verbunden. Hierbei stellt Ronsard als Vorschrift auf: «*A l'imitation de quelqu'un de ce temps tu feras tes vers masculins et fœminins tant qu'il te sera possible*» (VII, 320). Obwohl indes dieser Gebrauch den französischen Dichtern nicht fremd war, läßt uns eine Stelle aus Du Bellay's *Deffence* immerhin vermuten, daß er etwas in Vergessenheit geraten war und seine Wiederaufnahme damals als ein Kennzeichen der neuen Poesie zu betrachten war (s. Deff. et Illustr. II. Cap. IX). Die Dichter des protestantischen Bibeldramas haben diese Regel vernachlässigt. J. de la Taille hat sie zwar im *Saül* beobachtet, aber in der Vorrede zu *Famine* bemerkt er: «*Je n'ay voulu, amy Lecteur, obseruer ici les vers masculins ni feminins (ainsi qu'en mon Saül), car outre qu'on ne chante gueres les Tragedies ny Comedies, sinon les Chœurs, où i'ay gardé ceste rigoureuse loy, il suffit que les vers au resté soient bien faicts, bien coulans et representent bien nos affections humaines et toute autre chose.*» Somit ist er in *Famine* auf das Vorbild der *Cléopâtre* des Jodelle zurückgegangen, in der ja auch der strenge Wechsel männlicher und weiblicher Reimpaare nur im Chor durchgeführt ist. Jodelle's Nachfolger haben in ihren Tragödien diesen Wechsel auch in den dialogischen Partien beobachtet, so La Péruse in seiner *Médée* (1555) und Grévin in seinem *Mort de César* (1558). Ebenso unterziehen sich alle Bibeldramen nach La Taille dieser «*rigoureuse loy*» der Renaissancepoesie.

Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet der *Josias* des Messer Philone als das einzige Drama, das vers blancs,

reimlose Verse, aufweist. Der Gebrauch dieser geht, wie aus Du Bellay's *Deffence* II, Cap. VII hervorgeht (wo sie noch vers libres genannt sind), auf die italienischen Renaissancedichter zurück. Als Vorbilder sind Petrarca und der an dem Hof der Catherina de Medicis lebende Dichter Luigi Alamanni («Loys Aleman») angeführt. Es liegt jedoch näher, auf dramatischem Gebiet an den Einfluß der *Sofonisba* des Trissino (1515) zu denken, die ja auch in reimlosen Endecasillabi verfaßt ist, und an die späteren Komödien Ariost's, die reimlose sdruccioli aufweisen. Die Plejade hat vers blancs nur sehr wenig gebraucht; z. B. Ronsard nur in einer Ode «*Sur la naissance de François II*» (II, 212). Auch die Dichter der Folgezeit haben diese Versuche nur vereinzelt weitergeführt und immer mit wenig Erfolg.

Die Chorgesänge mit ihren abwechslungsreichen Rhythmen, deren immer neue zu erfinden allmählich der Ehrgeiz der damaligen Dichter wurde, lassen nur schwer einen direkten Einfluß der Renaissanceliteratur erkennen. Er tritt offen entgegen nur in den wenigen Fällen, in denen einige Dichter biblischer Stoffe Strophengebilde unmittelbar aus der Renaissancelyrik entlehnten und in der Chorpoesie verwendeten. Bevor wir diese namhaft machen, sei hier auch der wenngleich nicht in Chorversen vorkommenden terza rima im *Jephte* des Fl. Chrestien Erwähnung getan. Da Faguet aber diese Strophe, die schon durch den Namen ihren italienischen Ursprung verrät und von Melin de St-Gelais in die französische Poesie eingeführt wurde, in seinem *Essai* (S. 133 34) ausführlich besprochen hat, so genügt hier die Registrierung dieses Renaissanceeinflusses unter Hinweis auf Faguet.

Deutliche Anlehnung an die griechische Chorpoesie haben wir in der Einteilung der Chorgesänge in Strophe, Antistrophe und Epode, die der *Aman* des Rivaudeau und die *Esther* des P. Matthieu aufweisen und die in der profanen Dramatik sich schon in der *Cléopâtre* des Jodelle findet. Bèze dagegen hat dieses Verfahren im Vorwort zum *Abraham* ausdrücklich abgelehnt als Dinge «*qui ne seruent que d'espouanter les simples gens*».

In den Chorgesängen des *Sichem* von Perrin begegnen wir Oden und haben damit eine weitere Dichtungsform, deren Ursprung auf antike Muster zurückgeht. Wenn in derselben Tragödie auch noch eine Odelette erscheint, so liegt hier die Nachahmung Ronsard's vor, der diese Bezeichnung ins Leben gerufen hat.

Endlich sind auch noch die Sonette anzuführen, die Behourt in seinen Chören verwendet. Damit ist ein Produkt der italienischen Renaissancepoesie in das Bibeldrama gekommen. Es ist über Lyon nach Frankreich gedrungen. Cl. Marot und St-Gelais sind die ersten, die sich im Sonett versucht haben. Aber es wurde erst durch die Dichter der Plejade besonders Du Bellay und Ronsard in der französischen Literatur heimisch. Behourt hat sich bei seiner Verwendung des bei den Dichtern des 16. Jahrhunderts beliebtesten Sonettenschemas bedient:

abba baab ccd eed.

Damit können wir die Betrachtung über den Einfluß der Renaissancebewegung auf den Vers schließen und haben nur noch kurz diejenigen Bibeldramen anzuführen, die in Prosa geschrieben sind, nämlich die *Comedie du Patriarche Abraham et sa servante Agar* des Gérard de Vivre und die Dramen seines Freundes P. Heyns, *Jokebed* und *Judith*. Es liegt auf der Hand, daß wir hier vor allem an den Einfluß der Komödie denken müssen. Immerhin mögen auch die beiden Vorbilder in der profanen Dramatik mit eingewirkt haben: die Übersetzung der *Sofonisba* des Trissino durch Melin de St-Gelais (1559), die auch, wohl irrtümlicherweise, als eine Originaltragödie dem Fr. Habert zugewiesen wird, und die *Lucelle, tragicomédie en prose française* (1576) des Louis le Jars, eines Freundes von Larivey. Doch läßt sich von den biblischen Dramen mit ihrer jeglichen Schwunges baren, trivialen Sprache nicht dasselbe sagen [1]), was Faguet mit Rücksicht auf die

[1]) Als Beispiel diene die Beschimpfung der Magd Judith's durch die Courtisane des Holoferne: «*Je parle à toy, belle dame, orde maquerelle que tu es. Ne sçavois-tu trouver autre foire pour vendre une si gente courtisane? . . . Hei! s'il estoit en mon pouvoir, je la traineroy du lict par ses vilaines tresses!*» etc.

beiden eben genannten profanen Prosadramen schreibt: «*Elle (la tragédie en prose) eût insensiblement habitué les esprits à baisser un peu le ton, trop uniformément élevé chez nous, de la tragédie*» (S. 128).

Die Frage nach der Aufführung der Bibeldramen ist infolge des Mangels an hinreichend zuverlässigen Quellen nur ungenügend zu beantworten. Vergegenwärtigen wir uns zuerst das Resultat, zu dem Rigal nach seinen gründlichen Untersuchungen hinsichtlich der Renaissancetragödie des 16. Jahrhunderts kommt: «*Les tragédies du XVI^e siècle n'ont point paru sur un théâtre public et voici sans doute comment on peut résumer leur histoire. Les premières furent généralement composées pour être représentées, mais devant un public spécial, disposé d'avance à acclamer tout ce qui venait de la nouvelle école. Bientôt ces représentations perdirent l'attrait de la nouveauté et devinrent de plus en plus rares, et les poètes finirent par se persuader qu'il valait mieux publier leurs œuvres sans s'inquiéter de les faire jouer. Les représentations des tragiques ne cessèrent pourtant pas d'une façon absolue; mais elles devinrent l'exception et ce fut l'impression qui devint la règle*» (Alex. Hardy, S. 94).

Gilt dieses Urteil auch für die Bibeldramen?

Die Beantwortung und Erläuterung dieser Frage mag die folgende Zusammenstellung der Aufführungen der Bibeldramen erleichtern. Es sind aber dabei die Angaben des Journal du théâtre français, die schon den historischen Teil von Faguet's *Essai* fast unbrauchbar gemacht haben, zwar teilweise in Klammern beigefügt, aber sonst nicht weiter herangezogen worden. Desgleichen ist die *Histoire* der Frères Parfait, die in dieselbe nur solche Stücke aufgenommen haben, die auf den Theatern in Paris von einheimischen Schauspielern aufgeführt wurden (II préf. X), nur mit Vorsicht zu gebrauchen.

Abraham sacrifiant	Kolleg in Lausanne
Déconfiture de Goliath	Kolleg im Genfer Gebiet?
Enfants en la fornaise	[Confrérie s. Faguet 102]
[*Susanne* v. La Croix]	[Kolleg v. Boucourt s. Fag. 104]
Aman (Rivaudeau)	Kolleg in Poitiers[1])

[1]) Lanson X, 200.

Davidtrilogie *Josias, Adonias*	} Vielleicht im Genfer Gebiet
Holoferne (v. Cath. de Parth.)	en public à la Rochelle [1])
Saül, Famine	[Hôtel de Reims, s. Fag. 177 u. 179]
Abraham et Agar	wahrscheinlich im Kolleg in Cöln
Job	place publique in Poitiers [2])
Tobie (v. Le Breton)	?
Pharaon	[Hôtel de Reims, gespielt von Confrères, s. Fag. 310]
Caïn	au carrefour de la Croix de Marchioux de Parthenay [2])
Holoferne (v. D'Amboise)	[Basochiens s. Fag. 312]
Juifves	
Esther	Kolleg in Vercelli [3])
Vasthi, Aman	[Hôtel de Reims, gesp. v. Confrères] s. Fag. 311.
Abraham (v. Georges)	place des Halles in Montbéliard [4])
David combattant Goliath	Wahrscheinlich Kolleg in Amiens
Jokebed, Judith	Kolleg in Anvers [5])
Sichem	
Tobie (Ouyn)	[Confrérie, s. Fag. 323]
Esaü	Kolleg in Rouen [6])
David	[Confrérie, s. Fag. 338]
Aman	[Hôtel d'Argent, s. Fag. 338]
Machabée I	[Hôtel de Reims, s. Fag. 361]
Machabée II	
Joseph le Chaste	théâtre en plein air [7])
Achab	
Jacob	in Usson vor der Königin Marguerite [8])
Dina, Josue, Debora	Amphitheater in Doué [7])
Amnon et Thamar	
Saül [9])	

Daß die calvinistischen Tendenzdramen in den Kollegien oder wie im Genfer Gebiet und anderen rein calvinistischen Gegenden auf öffentlichen Plätzen „zur Erbauung" aufgeführt wurden, darf ohne weiteres angenommen werden, wenigstens bis zu dem Zeitpunkt, als J. de la Taille auf die Richtung der

[1]) La Croix du Maine. [2]) Lanson X, 202. [3]) nach dem Dist. num. in Parfait III, 436 (s. S. 21). [4]) Lanson X, 211. [5]) gemäß der Vorrede. [6]) im Stück angegeben. [7]) nach der Vorrede. [8]) Lanson X, 219. [9]) *Saül* des Billard wurde sicher nicht aufgeführt; denn er schreibt in seiner Vorrede, er wolle Tragödien aufführen «*en papier*».

Dramen mit biblischem Stoff bestimmend einwirkte. Dann scheint auch der Ehrgeiz der humanistisch gebildeten dieser Dichter sich geregt zu haben; denn Fiefmelin übersetzt die Jephtestragödie des Buchanan nicht mehr «*pour la remonter sur un eschaffaut mondain et la faire jouer et servir là de visée au vulgaire ignorant et profane*». Da außerdem, wie schon früher erwähnt, calvinistische Eiferer den Theateraufführungen als frivolen Unterhaltungen abhold waren, so zog sich das calvinistische Drama wieder in das Kolleg zurück, dessen Vorstände meist seine Verfasser waren, und in dem es ja auch entstanden war.

Die anderen Dichter, die ihren Dramen keine oder fast unfühlbare Tendenz beigaben, konnten öffentliche Aufführungen derselben meist nur in den Provinzen erhoffen. In Paris verfocht die Confrérie ihr Spielmonopol mit großer Hartnäckigkeit, ja sie suchte sogar die Erlaubnis zu erlangen, wieder geistliche Mystères zu spielen. Diese bekam sie indes nicht mehr und so nahm sie in ihr Repertoire Stücke auf, die in ihrer Anlage mit den Mystères große Ähnlichkeit hatten, aber den neuzeitlichen und trügerischen Titel tragédie oder tragicomédie trugen. So mag wohl das Journal du th. fr. mit der Angabe, die Stücke des Chantelouve und Ouyn seien über die Bühne der Confrérie gegangen, recht haben. Daß die Renaissancetragödien, also auch die biblischen, im Hôtel de Bourgogne n i c h t aufgeführt wurden, können wir mit Rigal ziemlich sicher annehmen. Nur aus den Provinzen kommt noch die Kunde von Aufführungen biblischer Dramen. Die Verfasser sind aber meist unbedeutende Dichter, deren Namen nicht genannt werden. So hören wir um 1583 von Aufführungen biblischer Komödien in Metz, Straßburg, Frankfurt (s. Rigal, Alex. Hardy, S. 97, A. 1). Dazu bemerkt Lanson: «*Ce ne sont peut-être pas tout à fait des comédies ou tragédies du nouveau goût: ce ne sont pas pourtant des mystères. On peut songer à quelque chose dans le genre du Joseph de Nic. de Montreux ou du Tobie de Ouyn. Mais le nom s'appliquerait aussi bien aux trois David classiques de Desmasures.*» [1]) Ferner hat von 1593

[1]) Lanson X, S. 208.

ab Valleran Lecomte in Rouen, Straßburg, Langres etc. neben den Stücken Jodelle's auch «*drames bibliques*» zur Aufführung gebracht. Einen weiteren Beleg für Aufführungen biblischer Dramen finden wir in einer Angabe von Lanson (X, 210): Die Chambre rhétorique von Lille «*s'adonne journellement aux théâtres d'exhiber au peuple des histoires de la Bible*». So wollte sie auch 1585 am Fest des heiligen Michael «*une tragédie tirée des premiers chapitres du premier livre des Rois*» aufführen. (Ein königliches Edikt jedoch verbot es mit der Begründung «*par où se donne origine à plusieurs de se pourvoir de Bibles, les interprétans par après plus à leur sensualité que salut*».) Auch bei diesem Versuch, die Tragödie beim Volke einzubürgern, konnten offenbar vorerst nur solche Stücke in Betracht kommen, die in ihrer Anlage und auch teilweise im Stil den Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Schauspiel verrieten.

Daneben finden selbstverständlich auch wie bei den calvinistischen Dramen Aufführungen in den Kollegien statt. Waren ja doch die Dichter biblischer Dramen zum großen Teil Vorstände von Kollegien und was ist natürlicher, als daß sie ihr Stück durch ihre Schule aufführen ließen. Daß sich aber diese gewissermaßen aufgenötigten Vorstellungen besonderer Gunst bei den Darstellern, den Schülern, erfreut hätten, ist unwahrscheinlich; denn die handlungsarmen Dramen mit ihren moralisierenden Diskursen konnten bei diesen jungen Leuten schwerlich große Beliebtheit erlangen und da ihnen so die Begeisterung fehlte, so werden sie auch wohl kaum mit solcher Hingabe gespielt haben wie bei einer Farce oder lebhaften Moralité. Dementsprechend muß dann auch die Wirkung auf die Zuschauer gewesen sein. Wenn trotzdem so manche Vorstellung in überschwenglichen Versen gepriesen wird, so braucht das nicht immer aufrichtig gemeint zu sein. Ein feinfühliger Poet wird aber nach einem derartigen „Achtungserfolg" kaum eine zweite Aufführung gewünscht haben. Sollte aber ein Drama auch in das Volk dringen, so mußten eben dem Geschmack desselben auch Zugeständnisse gemacht werden.

Somit bleibt nur noch die Frage: Wurden die biblischen Renaissancedramen überhaupt öffentlich aufgeführt? Hier

möge mir gestattet sein, nochmals Rigal zu zitieren, der in Petit de Julleville's *Histoire* (III, 268) also urteilt: «*Jean de la Taille répondrait sans doute qu'en écrivant Saül il espérait le faire représenter, tout au moins sur une scène de collège, mais que cet espoir ayant été deçu, il avait composé les Gabéonites en poète écrivant des Scènes historiques ou un Spectacle dans un fauteuil, non en dramaturge voyant d'avance vivre et agir sur la scène ses personnages. Cette histoire de J. de la Taille est l'histoire même de la tragédie, du théâtre tout entier de la Renaissance.*»

Wohl mögen auch die ungenügenden Theaterverhältnisse der damaligen Zeit eine Aufführung solcher Tragödien erschwert haben, denn La Taille wünscht auch in seiner *Art de la tragédie*: «*Pleust à Dieu que les Roys et les grands sçeussent le plaisir que c'est de voir reciter, et représenter au vif une vraye Tragedie ou Comedie en un théâtre tel que ie le sçaurois bien deuiser et qui iadis estoit en si grande estime pour le passetemps des Grecs et des Romains.*» Im Anschluß daran wünscht er auch einen eigenen, für die neue Dramatik ausgebildeten Schauspielerstand.

Während also die biblischen Dramen, die hinsichtlich des Inhalts ja die Weiterführung des mittelalterlichen Theaters bedeuten, unter dem Repertoire der neuen Dramatik noch am ehesten Aussicht auf Aufführung hatten, schwand diese immer mehr, je näher sie dem Charakter der eigentlichen Renaissancetragödie kamen, so daß die biblischen Tragödien eines La Taille, Garnier, Montchrestien und Cl. Billard das zu Anfang erwähnte Schicksal der zeitgenössischen Stücke der profanen Renaissancedramatik teilen und Buchdramen bleiben.

Wenn auch der Einfluß der literarischen Renaissancebewegung auf die Bibeldramen ihrem Charakter entsprechend am stärksten hinsichtlich der Form zutage tritt, so läßt er sich doch auch in gewissen Erscheinungen der inneren Anlage derselben nachweisen.

Bei der Betrachtung der den Dramen zugrunde liegenden Stoffe kann ein deutlicher Parallelismus mit denen der profanen Renaissancedramen festgestellt werden. Schon Scaliger betonte in der Forderung der fürstlichen Stellung der

Hauptpersonen den aristokratischen Charakter der Tragödie: „*In tragoedia Reges, Principes*“. Diese Regel findet sich in der Renaissancedramatik strikt durchgeführt. So definiert Lazare Baïf die Tragödie als «*une moralité composée des grandes calamitez, meurtres et adversitez survenues aux nobles et excellents personnages*». Cleopatra, Dido, Medea, Agamemnon, Caesar und Alexander sind die Träger der Handlungen der jungen Renaissancetragödie. Porcia, Marcus-Antonius, Antigone, Clytemnestra, Maria Stuart und Heinrich IV. sind Gestalten, auf denen die Handlungen der späteren Renaissancetragödien ruhen. Ebenso betreffen auch die aus der Bibel entnommenen Stoffe meist hochgestellte weltliche oder geistliche Personen wie David, Saul, Adonias, Josias, Sedekias, Achab, Esther, Aman und Pharaon. Auch die Patriarchen Abraham und Jakob sind hierher zu rechnen; denn ihre Stellung entspricht etwa der eines antiken Heros. La Taille verlangt daher auch ausdrücklich, daß der Tragödie «*vray subiect ne traicte que de piteuses ruines des grands seigneurs*», wiederholt auch die bereits von Scaliger („*tota facies anxia, metus, minae, exilia, mortes*“) aufgestellte Forderung der Atrocitas[1]: «*bannissements, guerres, pestes, famines . . . et bref larmes et miseres extremes*» und verurteilt die Darstellung von alltäglichen Begebenheiten, die ja kein tragisches Mitleid zu erregen vermöchten.[2] Daß sich das Bibeldrama dieser Forderung bereits vor La Taille angepaßt hatte, zeigt uns die Stelle im Prolog zu *David triomphant* des Desmazures:

> «*Le Tragique au théâtre induit devant les yeux*
> *Les Personnes des Rois, des Princes, des faux dieux*»

und überhaupt die Stücke der calvinistischen Dichter selbst. Es scheint bei diesen eine Vorliebe für die Stoffe aus der Geschichte der ersten jüdischen Könige (Saul, David, Adonias, Josias) geherrscht zu haben, die eine auffallende Analogie aufweist zu der an grauenvollen Ereignissen reichen Sagen-

[1]) Daß die Atrocitas ein hervorragendes Merkmal der Tragödie war, beweist auch die Vorrede Behourt's zu seinem Esaü: «*Le sujet de ceste Tragœdie, que j'appelle ainsi, encore qu'elle ne soit sanglante...*»

[2]) Art de la Tragédie, S. 10.

geschichte der griechischen Herrschergeschlechter. Der *Abraham* des Bèze ist ein christliches Gegenstück zu der *Iphigenie in Aulis*, insofern beide die Opferung des eigenen Kindes auf Geheiß der Gottheit zum Gegenstand haben. Die Dichter schließen sich hierbei oft in augenscheinlicher Nachahmung an die Vorbilder der antiken Dichter, besonders Seneca's, an. So behandelt La Taille seinen *Saül le furieux* unter dem Einfluß des Seneca'schen *Hercules furens*, der seinerseits zurückgeht auf den *Rasenden Herakles* des Euripides, und seine *Famine* unter dem der *Troades* des Seneca, die ihr Vorbild schon in *Hekabe* und den *Trojanerinnen* des Euripides haben. In *Famine* zeigt die Szene, in der Joab von Recèfe die Auslieferung ihrer Kinder verlangt, teilweise eine wörtliche Kopie derjenigen zwischen Ulysses und Andromache in den *Troades*. Ja selbst die originalste biblische Tragödie in unserem Zeitraum, die *Juifves* des Garnier, verrät Anlehnung an ein klassisches Muster, an den *Thyestes* des Seneca. Schon in den Hauptpersonen zeigt sich eine Parallele: Nabuchodonosor : Atreus; Sedekias : Thyestes.

Daneben flechten die meisten Dichter auch andere Reminiszenzen an die Werke der alten Klassiker in ihre Dramen ein. Besonders häufig sind hierbei die Stellen aus Horaz. Schon im *Abraham* erinnert der Ausspruch:

«Un vaisseau neuf tient l'odeur longuement
Dont abbreuvé il est premièrement»,

den auch Behourt später wiederholt, an Horazische Weisheit. In *Adonias* ergeht sich der Chor (Akt I) in Betrachtungen über die Kühnheit der Menschen und ruft aus:

«Gens si vains, si ambitieux
Voudroyent monter jusques aux Cieux.»

Der Gedanke ist Horaz (Od. I, 3) entnommen:

„*Caelum ipsum petimus stultitia.*“

Wenn wir den Saul des La Taille sich trösten hören mit den Worten:

«Helas, tousiours le vent la grande mer n'esmeut,

Tousiours l'hyver ne dure, et l'air tousiours ne pleut,
Tout prend fin» (II, 291 ff.)

und in *Famine* Merobe zu ihrer Mutter sagt:

«Veu que tousiours l'Ocean n'est depit,
Mais a parfois des Aquilons repit:
Veu qu'à la fin les torrens se tarissent» etc.

so erscheinen uns alle diese Bilder als Bekannte aus Horaz (Od. II, 9):

„Non semper imbres nubibus hispidos
Manant in agros, aut mare Caspium
Vexant inaequales procellae
Usque; nec Armeniis in oris,

Amice Valgi, stat glacies iners
Menses per omnes; aut Aquilonibus
Querceta Gargani laborant“ etc.

Der Chorgesang des IV. Aktes in Montchrestien's *David* erinnert stark an Horaz Od. I, 1 (*Maecenas atavis*).

Die wenigen Beispiele aus Horaz, die zu vermehren es ein leichtes wäre, mögen hinreichen. Ebenso mag der Hinweis genügen, daß sich auch Vergil, Ovid und besonders Seneca selbst und daneben noch andere (aus der italienischen Renaissancepoesie z. B. Ariosto's *Orlando*) als Vorbilder für Schilderungen, Vergleiche und Sentenzen finden. Nur noch zwei Ausdrücke seien erwähnt, die wir ganz auffällig oft in den Bibeldramen antreffen können: der eine ist *«o trois et quatre fois bienheureux»*, also die Übersetzung des Vergil'schen *terque quaterque beatus* (Aneis I, 93) und der andere *«jusqu'à quand»* (die *Juifes* z. B. beginnen gleich so), das *quousque tandem* des Cicero.

In dieser intensiven Nachahmung der Werke antiker Schriftsteller sind unsere Dichter ganz äußerlich verfahren. In seltenen Fällen haben sie es verstanden, den übernommenen Stellen ihren heidnischen Charakter zu nehmen und sie in eine entsprechende christliche Form umzugießen. Mit der antiken Mythologie rezipieren manche Dichter ganz gedankenlos

auch die antike Weltanschauung aus ihren Vorbildern, so daß ihre Helden zwar biblische Namen tragen, aber in ihrem Empfinden eher Griechen oder Römer sind. Es sei nur erinnert an die grundverschiedene Anschauung des Altertums und des Mittelalters betreffs des Todes. Für jenes war er das Ende eines frohen Daseins, das Hinabsteigen in den freudelosen Tartarus; für dieses ist er die Erlösung von einem mühseligen, sündhaften Leben und die Aufnahme in die „ewige Glückseligkeit". Wenn wir nun aber die Helden mancher biblischer Dramen mit Klagen Abschied nehmen hören von der *douce clarté* und sie erschauern sehen vor dem *rive noire*, an das sie gelangen und vor den *tenebreux enfers*, die sie aufnehmen werden, so sind dies spezifisch antike Anschauungen. Nur in den calvinistischen und überhaupt allen Dramen, in denen der Hauptzweck in der Erbauung der Zuschauer oder Leser besteht, ist dieser antike Geist stark oder ganz zurückgedrängt; allein wir dürfen diese Erscheinung nicht als Verdienst des Dichters ansehen, sondern sie ist lediglich eine Folge seines engen Anschlusses an die Bibel. Außerdem sind diese Dramen auch reicher an Handlung, wodurch breiten, philosophischen Darlegungen der Boden entzogen wird.

Ähnlich verhält es sich mit der Zeichnung der Charaktere. Wenn diese einem Dichter gelungen ist, so dürfen wir in der Regel nur die Bibel aufschlagen, um dort den Helden in diesem Gewand schon anzutreffen. Der Dichter hatte also nur bereits vorhandene Charakterschilderungen in sein Werk herüberzunehmen. Hierdurch war das Bibeldrama der Renaissancetragödie gegenüber in wesentlichem Vorteil, bei der auch von der Kunst einer psychologischen Charakterzeichnung nicht viel zu finden ist. Ansätze, die durch die Bibel gegebene Charakteristik durch eine vertiefte psychologische Analyse zu erweitern, sind wohl vorhanden; ich erinnere nur an die glückliche Darstellung des Seelenkampfes in *Abraham* (Bèze), an die feine Schilderung des Erwachens der Liebe zu David in Michol (Desmazures), an den *Saül* des La Taille und die Figuren des Nabuchodonosor und Amital in Garnier's *Juifves*. Aber den nächsten Schritt, die Handlung

aus dem Charakter der Personen entstehen zu lassen, haben die Dichter nicht gemacht; hier scheiterte ihre Kraft.

Doch hat das Bibeldrama unter dem Einfluß der Renaissancedramatik zwei Erbstücke aus dem mittelalterlichen Schauspiel allmählich abgestreift: das Auftreten der übersinnlichen Welt, wie wir es so oft in den Mystères antreffen, und der allegorischen Figuren, welche die Moralité in reichem Maße verwendet. Schon im *Abraham* des Bèze tritt Jehova nicht mehr persönlich auf. Himmel und Hölle finden sich nicht mehr auf der Bühne. Satan hat aber noch eine ausgedehnte Rolle und ebenso erscheint noch ein Engel. Aber in den Stücken seiner Nachfolger tritt keine dieser Figuren mehr auf. Nur Desmazures läßt an allen drei Daviddramen den Satan wieder teilnehmen. Doch verfolgt hier der Dichter, wie teilweise schon Bèze, einen wesentlich anderen Zweck als die Mystères. Dem Satan ist hier nicht eine eigentliche Rolle zugedacht, sondern er tritt stets nur als Nebenfigur auf und erzählt die Versuchungen, die durch ihn erweckt und genährt in der Brust des Helden toben, oder die er den Gegnern David's eingeben will. Es mag dem Dichter an Geschick gefehlt haben, diese inneren Vorgänge durch Worte und Handlungen der Betreffenden selbst uns darzustellen. Deshalb hat er als Verkörperung der im Menschen wirkenden bösen Triebe die Rolle des Satan in seine Dramen eingeführt. Wenn dann später auch La Taille in *Saül* den *esprit de Samuel* auftreten läßt, so ist hier der Grund in der Anlehnung an die Bibel zu suchen, von der er sich, um die Wahrscheinlichkeit nicht zu verletzen, nicht allzusehr entfernen wollte. Von La Taille ab ist aber die übersinnliche Welt aus den Tragödien strenger Observanz ausgeschlossen. Nur in den unbedeutenden, volkstümlichen Stücken (*Caïn*, *Abraham et Agar*, *Machabée* und *Achab*) erscheinen noch Engel und böse Geister. In *Abraham et Agar* tritt sogar Gott persönlich auf.

Die aus der Moralité entlehnten allegorischen Figuren hat die Tragödie von Anfang an nicht. Trotzdem aber findet es La Taille angebracht, in seiner *Art de la Tragedie* ausdrücklich davor zu warnen («*se garder d'y faire parler*

des Personnes, qu'on appelle Fainctes . . . comme la Mort, la Verité, l'Auarice, le Monde, et d'autres ainsi»). Nur in drei Dramen in der ganzen Epoche kommen allegorische Figuren vor: in *Caïn* (*sang d'Abel* etc.) und in den beiden Stücken des P. Heyns, in denen fast bloß allegorische Figuren auftreten und die so ganz den Charakter einer Moralité tragen.

Einer der markantesten Unterschiede zwischen dem mittelalterlichen Schauspiel und der Renaissancetragödie besteht in der Komposition. Während jenes eine Fülle von Handlungen an unserem Auge vorbeiziehen läßt, strebt dieses nach möglichster Beschränkung derselben. Was die Bibeldramen anlangt, so müssen wir hier eine Scheidung vornehmen. Ein Teil von ihnen neigt mehr der mittelalterlichen Manier zu und reiht mit der Anschaulichkeit der Mysterienbühne Handlung an Handlung. Hierher gehören vor allem die calvinistischen Stücke (außer *Aman*) und sämtliche Tragikomödien. Desgleichen noch einige Tragödien, deren bunte Handlung ebenfalls auf die Wirkung beim Volke berechnet ist: *Caïn*, *Judith*, die *2 Machabées* und die Dramen des Nancel. Wie nah diese den Mystères stehen, lehren uns schon die in ihnen vorkommenden Bühnenanweisungen wie: *On dresse les tourmens, ils luy couppent la langue, ils l'escorchent* (*Machabée*) oder *Icy Achan est lapidé par ses soldats avec ses petits enfans* (*Josue*) oder *Icy la bataille se donne* (*Debora*) etc.

Die übrigen Tragödien haben, je mehr sie sich dem Vorbild der Renaissancetragödie nähern, desto weniger Handlung. In ihnen treffen wir nichts mehr von der chaotischen Ordnungslosigkeit der Mystères, sondern eine einfache, kahle, bisweilen monotone Handlung. Wie in den Senecatragödien wird „die Drama-Fabel auf die letzte Phase der Stoff-Fabel beschränkt" (Böhm, S. 79). Um mit dieser Handlung 5 Akte ausfüllen zu können, lassen die Dichter ihre Helden weitschweifige Monologe und endlose Dialoge halten. Matthieu bringt z. B. in seiner *Vasthi* eine breit ausgesponnene «*Assuéropédie ou institutions des rois*». Ihre Neigung zum geistreichen Plaudern und zum Moralisieren hat sie oft die Handlung so sehr beschränken lassen, daß sie schließlich nur mehr als Mittel zum Zweck erscheint. Schon im ersten Akt wissen wir, wie

sich die Verwicklung lösen wird. Nur eine Reihe von Erzählungen, philosophischen Disputationen und moralischen Weisheiten trennen uns von der Katastrophe. Dabei wird uns auch diese bisweilen nicht durch die Tat, sondern nur durch das Wort vorgeführt. Diese zweifelhafte Erbschaft aus der Renaissancetragödie wird uns am klarsten beim *David* des Montchrestien vor Augen geführt. Statt das allmähliche Erwachen der Leidenschaft in David's Herz zu Bethsabee zu schildern, ihr Liebesverhältnis und ihre Verführung in der Tragödie selbst vor sich gehen zu lassen, ist dies alles dem Stück vorangehend gedacht, dessen Handlung nur mehr in dem Verbergen des Fehlers jener und der Beseitigung Urias besteht. Hätte so David in dem einen Fall eine wirklich tragische Person geben können, ist er in Montchrestien's Drama nur ein feiger Intrigant.

Eine Folge einer derartigen Beschränkung der Handlung ist die geringe Anzahl der auftretenden Personen. Das antike Drama hatte nur eine sehr geringe Zahl von handelnden Personen. In dieser Hinsicht merkt man schon im calvinistischen Drama eine Disziplinierung. Im Vergleich zu den Mystères (in dem des Simon Gréban sind es 480 Personen), tritt eine sehr bescheidene Anzahl von Personen auf. Wenn *Abraham* allerdings nur drei Personen aufweist, so liegt es in der Natur des Stoffes; auch das 1529 gespielte Abrahammystère hatte nur acht Personen.

Von La Taille ab wird die Rollenzahl noch geringer. Der Durchschnitt beträgt etwa 10. Am wenigsten haben Matthieu (6) und Montchrestien (5). Dabei folgen einige Dichter der horazischen Vorschrift, daß nie mehr als drei Personen zugleich handelnd auftreten sollen; z. B. Matthieu, in dessen Dramen meist sogar nur zwei Personen redend auftreten.

Sehen wir dann diese „Entreparleurs" etwas näher an, so können wir das allmähliche Eindringen der Rollen des Boten (courrier, messager, der sich zuerst fragen läßt, darauf eine kurze Antwort gibt und dann erst in längerer Rede seinen Bericht erstattet), des Vertrauten und der Amme verfolgen, die ja in der Renaissancetragödie in Nachahmung Seneca's zu stereotypen Figuren geworden waren.

Auf Seneca zurück geht auch die bequeme Art der Exposition, die sich in der Renaissancetragödie und dann auch in unseren Bibeldramen findet. Ein Monolog des Helden oder eine Traumerzählung gibt uns Aufschluß über alles, was für das Folgende vorauszusetzen ist. So in *Pharaon*, *Holoferne*, *Juifves*, *Esther*, *Vasthi*, *Aman*, *Sichem*, *David*, *Aman* (Montchr.), *Amnon et Thamar*, *Saül* (Billard). Ebenso ist der Botenbericht am Schluß, der die Erzählung der Katastrophe enthält, eine Nachbildung Seneca's. Was den weiteren Aufbau der Handlung betrifft, so kann davon schon durch die oben erwähnte Beschränkung der Handlung keine Rede sein weder in der Renaissancetragödie noch im biblischen Drama. Von der Verbindung der Szenen und Akte hatte allerdings La Taille — und dies zeigt uns wieder den feinfühligen Dramatiker — schon verlangt «*faire de sorte que la scene estant vuide de Joueurs un Acte soit finy et le sens aucunement parfait*». Es soll also von den Personen der einen Szene immer eine auch an der folgenden teilnehmen, wie er selbst in seinen Tragödien das Beispiel gegeben hat.

Ebenso vertritt La Taille die Forderung der italienischen Dramatik, die sich auf Horaz' ars poetica 185 stützend verlangte, daß der Tod des Helden nicht auf der Bühne vor sich gehen dürfe. Hierin liegt wiederum ein Unterscheidungsmerkmal der biblischen Renaissancetragödie von den Fortsetzungen der ehemaligen geistlichen Schauspiele, in denen noch Folterszenen, Steinigungen usw. auf der Bühne vor sich gehen. Übrigens war es auch nicht ein unbedingtes Erfordernis der Tragödie, daß sie einen unglücklichen Ausgang habe.[1]) Doch finden wir wie unter den profanen Renaissancetragödien so auch unter den biblischen nur wenige, die keinen exitus infelix aufweisen.

Von den eigentlichen Regeln einer dramatischen Kunst, von einer geschickt eingeleiteten Verwicklung, die dann in der

[1]) Vgl. Vauquelin (I, 87):
«*Car on peut bien encore, par un succes heureux*
Finir la Tragedie en ebats amoureux:
Telle estoit d'Euripide et l'Ion et l'Oreste,
L'Iphigenie, Helene et la fidelle Alceste.»

Katastrophe ihre Lösung[1]) findet, vom wahren sittlichen Konflikt und dem daraus resultierenden tragischen Mitleid, davon weiß das 16. Jahrhundert überhaupt noch wenig. In der Praxis zeigt sich fast kein originaler derartiger Ansatz. Von dem größten Teil der Bibeldramen gilt auch, was Morf (S. 215) von den Renaissancetragödien sagt: „Sie können fluchen und klagen, aber kein Leben, kein Werden darstellen."

Nur die Theoretiker haben sich ab und zu damit beschäftigt. La Taille verlangt, daß die Helden weder ganz schlecht seien, denn sonst verdienen sie ja Strafe, noch auch ganz gut. «*Voila pourquoi tous subiects n'estants tels seront tousiours froids et indignes du nom de Tragedie, comme celuy du sacrifice d'Abraham, où ceste fainte de faire sacrifier Isaac, par laquelle Dieu esprouue Abraham, n'apporte rien de malheur à la fin: et d'un autre, où Goliath ennemy d'Israel et de nostre religion est tué par David son hayneux, laquelle chose tant s'en faut qu'elle nous cause quelque compassion, que ce sera plustost un aise et contentement qu'elle nous baillera.*» J. de la Taille ist es auch am besten von allen Dichtern biblischer (und profaner) Stoffe gelungen, die dramatischen Momente in den Vordergrund zu drängen und eine tragische Wirkung einigermaßen zu erzielen.

Besonders von *Saül le furieux* ab tritt auch eine Eigenart des neuen durch die Renaissance heraufgeführten Zeitgeistes zutage: die Freiheit des Individuums. Dem Mittelalter ist dieser Zug fremd. „Die Menschen des Mittelalters ermangeln unter der Vormundschaft des Gottesstaates der freien, ausgeprägten Individualität" (Morf). So sind auch die Helden der dramatischen Produkte nur Werkzeuge in der Hand Gottes; nicht sie sind die Träger der Handlung, sondern das Walten Gottes. Das mittelalterliche Schauspiel gleicht einem Marionettentheater, dessen Figuren von unsichtbarer Hand gelenkt werden.

Das Vordringen der Renaissancebewegung schafft hier durchgreifenden Wandel. In der durch die Kirche geknechteten

[1]) Eine Art deus ex machina, wie es ja noch Ronsard empfiehlt, während es schon Rivaudeau als Zeichen der «*poetes mal fournis d'invention ou d'art*» verurteilt, findet sich in *Abraham* und *David* (Montchr.).

Menschheit erwacht das Bewußtsein der individuellen Freiheit und eigenen Verantwortlichkeit. Die erste Folge dieser Bewegung ist die Reformation, für die „der religiöse Glaube ein innerer Prozeß sein muß" (Ebert) und nicht mehr ein gewohnheitsmäßig umgehängtes Mäntelchen. Dieser Umwandlungsprozeß in der neuen Zeit zeigt sich auch in der Dichtkunst. Der dramatische Dichtergeist beginnt freier zu werden und, um gleich zu unseren Dichtern überzugehen, schafft eine glückliche Verbindung von Bibelvorlage und individueller Phantasie. Er schließt sich nicht mehr so ängstlich und sklavisch an die Bibel an, deren Vorlage er ergänzt durch Excerpte aus antiken Schriftstellern. Die Helden der Dramen, deren Verfasser nun im Gegensatz zu der Mehrzahl der Mystères mit Namen bekannt sind, bekommen jetzt einen Willen und Leidenschaften, die sie oft in Gegensatz treten lassen zu dem Willen Gottes (vgl. *Saül le furieux*). Allerdings hat die Kraft und Befähigung der meisten Dichter nicht ausgereicht zur Schilderung und Darstellung eines solchen sittlichen Konfliktes.

Endlich hat sich das Bibeldrama in seiner Entwicklung auch allmählich unter dem Einfluß der Renaissancedramatik in die Fesseln des Gesetzes von den drei dramatischen Einheiten gezwängt. Bekanntlich stammt das Gesetz von der Einheit der Handlung von Aristoteles; das der Zeit wird ebenfalls auf eine Andeutung desselben zurückgeführt, während für das des Ortes sich kein Beleg bei ihm findet, aber wohl aus der Anlage der griechischen Bühne und Tragödie als vorhanden angenommen werden kann. Italien war das Land, in dem dieser literarische Aberglaube von den drei Einheiten zuerst auftauchte. Trissino stellt sie in seiner *Poetica* (1529) zum erstenmal auf. Von der italienischen Dramatik sind sie dann in die französische übergegangen.

Zwar finden wir keine entschiedene Formulierung der Einheit der Handlung, aber diejenige der Zeit begegnet uns in französischer Fassung zum erstenmal bei Ronsard (II, 19): «*Elles (les tragédies) sont bornées et limitées d'espace, c'est à dire, d'un jour entier.*» Da er aber jedenfalls selbst schon den Zwang dieser Regel gefühlt hat, so fügt er bei, auf welche Art und

Weise sie einigermaßen umgangen und mehr Zeit gewonnen werden könne: «*Les plus excellents maistres de ce mestier les commencent d'une minuict à l'autre et non du poinct du jour au soleil couchant pour avoir plus d'estendue et de longueur de temps.*» Von den Dichtern, die biblische Stoffe behandeln, spricht sich zuerst Rivaudeau über die Zeiteinheit aus: «*Maintenant je n'en ay rien à dire, fors que ceux qui font des tragedies ou comedies de plus d'un jour ou d'un tour de soleil (comme parle Aristote*[1]*) faillent lourdement . . . il est monstreux d'y mettre beaucoup de mois ou d'ans comme font quelques-uns. Mais ces tragedies sont bien bonnes et artificielles, qui ne traitent rien plus que ce qui peut être advenu en autant de temps que les spectateurs considèrent l'esbat.*» Also soll die Dauer der Dramahandlung dieselbe Zeit umfassen wie die der Aufführung.

Von der Ortseinheit hören wir nichts bis La Taille, der sie neben derjenigen der Zeit zum erstenmal fordert: «*Il faut tousiours representer l'histoire ou le ieu en un mesme jour, en un mesme temps et en un mesme lieu.*» Von nun ab schleppt sich die „jämmerlich berühmte Bulle der drei Einheiten" durch das ganze Jahrhundert fort. Die Theoretiker halten starr fest an diesen „aristotelischen Gesetzen". Doch erheben sich gegen das Ende unserer Epoche einige Stimmen, die zuerst gegen das Gesetz der Zeiteinheit protestieren. Der erste ist Pierre de Laudun d'Aigalier (1598), der es unter Aufzählung von gewichtigen Gründen verurteilt.[2] An ihn schließt sich ein Dichter biblischer Dramen, P. de Nancel, der im Vorwort zu seinem *Théâtre sacré* (1607) sich gegen diese Schranke auflehnt: «*Je franchis fort facilement chascune des Tragedies, en si peu de temps qu'il n'est quasi pas vray-semblable, bien qu'il soit tresveritable: la plus longue et la plus forte n'ayant point passé dix et sept jours.*»

Wie hat sich nun die Praxis unserer Dichter zu diesen Gesetzen von den drei Einheiten gestellt?

Wenn Faguet (S. 93) von dem Vorhandensein der *rigoureuse unité* in den calvinistischen Dramen spricht, so kann

[1]) *ὅτι μάλιστα ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι.*

[2]) S. Rucktäschel, S. 30.

ich ihm hierin nicht beistimmen. Weder Coignac's noch La Croix's Dramen, noch die Tragödien des Desmazures und Philone weisen eine streng durchgeführte einheitliche Handlung auf. Bald ist es die Reichhaltigkeit an willkürlich nebeneinandergereihten Episoden, die Wesentliches und Unwesentliches gleich stark hervortreten lassen, bald stört das einseitige Betonen einer Nebenfigur die Einheit der Handlung. Nur im *Abraham* des Bèze und im *Aman* des Rivaudeau läßt sich das Vorhandensein derselben annehmen. Bei dem ersteren ergibt sich aus der biblischen Vorlage die Einheit der Handlung fast von selbst, während wir im *Aman* an ein beabsichtigtes Streben danach in Anlehnung an die Renaissancetragödie denken müssen.

Die Einheit der Zeit ist in den calvinistischen Dramen, wie übrigens auch in der profanen Dramatik, am meisten betont und beobachtet worden. Dagegen gefehlt haben eigentlich nur *Abraham*, dessen Handlung sich über drei Tage erstreckt, *Josias* und *Adonias*, in denen Jahre die einzelnen Akte voneinander trennen.

Ganz anders verhält es sich mit der Ortseinheit. Die Anlehnung an die Mystères und die damaligen Bühnenverhältnisse haben die Beobachtung dieser Regel, die überhaupt damals noch nicht französisch formuliert war, in den calvinistischen Dramen nicht bloß erschwert, sondern geradezu unmöglich gemacht.

Eigentümlich ist, daß La Taille die Einheiten, obwohl er sie in seiner *Art de la tragédie* so stark hervorgehoben hat, in seinen beiden Tragödien außer derjenigen der Handlung nicht zur Anwendung bringt. Die Einheit der Zeit läßt sich zwar noch unter Annahme einiger Unwahrscheinlichkeiten rechtfertigen.

Übersehen wir die dramatischen Erzeugnisse mit biblischem Stoff, die auf La Taille's Tragödien folgen, so sehen wir diejenigen, in denen die Einheiten zum Teil vorhanden sind, nur schwach vertreten. Die Tragikomödie und die schon oft als volkstümliche Produkte bezeichneten Tragödien, weisen höchstens eine gewisse Einheit der Handlung auf; diejenige von Ort

und Zeit ist indes selten gewahrt. Aber auch bei den besseren Tragödien, zu denen außer den *Juifves* vor allem die des Matthieu, Montchrestien und Billard zu rechnen sind, ist die Durchführung des Gesetzes der drei Einheiten recht diskutabel. Die *Juifves* des Garnier sind das einzige biblische Drama des 16. Jahrhunderts, in dem die drei Einheiten einwandfrei durchgeführt sind. Der Ort, an dem sich die Handlung abspielt, läßt sich zwanglos in die Nähe des Palastes von Nebukadnezar legen. Die Dauer der wenigen äußeren Vorgänge überschreitet einen Tag nicht. Die Zeiteinheit ist es auch, der zuliebe Garnier die ganze Fabel auf die Katastrophe reduziert, so daß auch die Einheit der Handlung sich ohne weiteres einstellt.

In der *Esther* des Matthieu kann, da diese Tragödie ja sowohl die Geschichte Vasthi's und diejenige Aman's in sich schließt, von einheitlicher Handlung keine Rede sein, ebensowenig von der Zeit- und Ortseinheit. Dagegen zeigen *Vasthi* und *Aman* für sich Einheit der Handlung, während diejenigen von Zeit und Ort sich nur erzwungen nachweisen lassen.

In Montchrestien's *David* wird die Einheit der Handlung durch das allzustarke Hervortreten Urias gestört; die Vorgänge spielen sich alle im Palast ab, also Ortseinheit. Die Zeiteinheit fehlt, denn Uria befindet sich zwei Tage am Hofe des Königs, so daß zwischen dem 1. und 4. Akt bereits zwei Tage verflossen sind. Ebenso vermissen wir in *Aman* die Einheit der Handlung; denn im ersten Teil ist Aman, im zweiten Esther Träger der Handlung. Die Ortseinheit ist verletzt, während die Zeiteinheit vorhanden ist. Auch dem *Saül* des Billard mangelt eine einheitliche Handlung; die Ortseinheit ist ebensowenig gewahrt; nur die Einheit der Zeit ist durchgeführt.

Immerhin muß ein starkes Anlehnen der Bibeldramen an die Renaissancedramatik konstatiert werden, wenn wir an das mittelalterliche Schauspiel denken, in dem als Ort bald Palästina, bald Rom, bald die Hölle und das Paradies in demselben Stück abwechselnd vorkommen, in dem die Handlung oft einen Zeitraum von hundert Jahren überspringt, in

dem bisweilen zwei Handlungen nebeneinander hergehen. Doch ist in den biblischen Dramen das Gesetz der Einheiten, trotzdem es von den Theoretikern als rigorose Regel gestempelt wurde, nur äußerst selten in der strengen Weise, wie es die Renaissancedramatik verlangte, durchgeführt worden. Es hat eben auch die Praxis der Dichter biblischer Dramen die Unbrauchbarkeit dieser Theorie, so wie es die neue Dramatik auffaßte, klar erwiesen.

Lebenslauf.

Ich, Erwin Kohler, wurde am 31. Mai 1887 zu Massenbachhausen, Oberamt Brackenheim, als Sohn des dortigen Lehrers Gregor Kohler, jetzigen Oberlehrers in Göppingen, geboren. Ich besuchte zuerst die Volksschule, dann die Lateinschule in Göppingen bis 1899. Von 1899 ab war ich am Gymnasium in Landshut (Niederbayern), das ich im Sommer 1906 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich wandte mich dem Studium der Neuphilologie zu und verbrachte die beiden ersten Semester an der Universität München. Vom folgenden Jahre an (1907) war ich dauernd an der Universität Tübingen, ausgenommen das S.-S. 1908, in dem ich mich in Südfrankreich, kürzere Zeit auch in Italien, aufhielt. Im März und April 1910 studierte ich an den Bibliotheken in Paris zwecks Abfassung vorliegender Arbeit. In meinen romanischen Studien haben mich durch ihre Vorlesungen gefördert die Herren Professoren: † Breymann, † Traube, Hartmann, Jordan, J. Simon, Rosset, Chabert, Morillot, Besson, Voretzsch, Haas, Pfau.

In dankenswerter Weise sind mir bei der Anfertigung der Arbeit die Verwaltungen der Bibliotheken in Tübingen, Stuttgart, Berlin, Dresden, Göttingen, Karlsruhe, Weimar, Wolfenbüttel, Bern und der Bibliothèque National, de l'Arsenal, Mazarine und Ste-Geneviève in Paris entgegengekommen.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Voretzsch, von dem ich die Anregung zu der Arbeit und wertvolle Ratschläge erhalten habe. In liebenswürdiger Weise hat dann dessen Nachfolger Herr Prof. Haas mir die Erlaubnis gegeben, unter seiner Leitung die Arbeit vollenden zu dürfen. Auch ihm spreche ich hierfür aufrichtigen Dank aus.